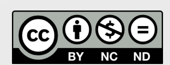


Larralde Armas, Florencia

Relatar con luz: El lugar de la fotografía en el Museo de Arte y Memoria de La Plata (2002-2012)

Tesis presentada para la obtención del grado de Magíster en Historia y Memoria

Directora: Feld, Claudia. Codirectora: Solas, Silvia





Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Maestría en Historia y Memoria

Tesis para alcanzar el grado de Magister

"Relatar con luz:
el lugar de la fotografía en el Museo de Arte y Memoria de La Plata
(2002- 2012)"

Autora: Lic. Florencia Larralde Armas

Directora: Dr. Claudia Feld

Co- Directora: Dr. Silvia Solas

Febrero 2015

A Alex y Betania

La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir
que el ser que la mira… ¿cómo dar cuenta del presente
de esta experiencia, de la memoria que convoca,
del porvenir que compromete?

Georges Didi Huberman

Resumen

Esta tesis analiza los procesos de construcción de sentidos y memorias colectivas sobre la última dictadura argentina, por parte de un espacio de memoria cuyo lenguaje fundamental es el arte. De modo se analizan las lógicas de producción y circulación de imágenes fotográficas en la construcción de nuevas narrativas sobre los desaparecidos en el Museo de Arte y Memoria de La Plata (MAM).

Para ello abordamos una constelación de elementos que construyen nuestro objeto de estudio. Entre ellos, el marco histórico y geográfico de la lucha por los derechos humanos en la región y su institucionalización (en el capítulo I); los debates teóricos sobre el arte, la memoria y los espacios museísticos (en el capítulo II); las imbricaciones del campo fotográfico con el de la memoria (en el capítulo III); y el trabajo artístico sobre dos tipos de archivos fotográficos: los álbumes familiares y los acervos de las fuerzas represivas; y su llegada e instalación en el MAM (en el capítulo IV).

En este sentido nuestro análisis partió desde la idea de que la imagen de un desaparecido no se inmoviliza nunca, ya que se encuentra siempre en la dicotómica y tensionante relación entre lo irreversible, de la desaparición, y lo inacabable, de su interrogación y usos.

Entre los dos grupos de exhibiciones interpretamos a los archivos que utilizan, así como los nuevos sentidos que construyen bajo las nociones de “memorias sobrevivientes” y “memorias recuperadas”. Las primeras gestionadas directamente por familiares, que también son artistas, en este caso fotógrafos que construyen y reafirman los sentidos con los que fueron creados esos los álbumes y a la vez los ponen en relación con nuevas narrativas, instalándose en la institución museística como las voces legitimadas para abordar las historias familiares, la memoria y las ausencias de los desaparecidos. Y las segundas, gestionadas y producidas por instituciones, en este caso el MAM y la Comisión Provincial por la Memoria (CPM). En las que estos organismos construyen nuevos relatos con memorias recuperadas, como son los archivos de la policía o las fotos rescatadas por Victor Basterra de la ESMA, que a través de distintas operaciones artísticas y de montaje intentan subvertir las intenciones que produjeron esos materiales originariamente.

ÍNDICE

Conclusiones

Anexo

Agradecimientos

En el largo proceso que fue la investigación y escritura de esta tesis, participaron y me dieron su apoyo muchas personas e instituciones, a las que quiero mencionar y agradecer, porque sin ellas este producto no hubiera sido posible.

En primer lugar quiero agradecer a algunas instituciones y personas ligadas a ellas. Al Ministerio de Educación de la Nación, cuya beca me permitió comenzar la maestría. Al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, cuya beca me posibilitó tener el tiempo para terminarla. A Claudia Feld, mi directora de tesis y de beca, por ayudarme a sacarle brillo a mis ideas y por instarme a dar siempre más de mí. Gracias por el tiempo y la dedicación, cada corrección y charla fueron verdaderas clases magistrales, que me ayudaron a ordenar ideas y a amar la escritura. A Silvia Solas, mi co- directora de tesis, por su acertada vigilancia epistemológica, y sus atinadas preguntas. A Andrés Bisso, ex coordinador de la maestría, por ayudarme a ver un horizonte de investigación dentro de mi caos de ideas. A los grupos de discusión "Lugares, Marcas y Territorios de la Memoria" y "Cultura, Arte y Memoria", del Núcleo de Estudios por la Memoria CIS-CONICET-IDES, por sus devoluciones y comentarios a algunos de los capítulos de este trabajo.

Quiero agradecer también a algunos de los profesores de la maestría, que incentivaron este proyecto y aportaron en su construcción; entre ellos a Ludmila Catela da Silva, Elizabeth Jelín, Silvina Jensen y Sergio Visakovsky, entre otros. A mis compañeros, por aportar siempre con sus discusiones y charlas. Y fundamentalmente a la Maestría en Historia y Memoria, por generar, sostener y apoyar espacios de intercambio por fuera de las cursadas.

También quiero reconocer la generosidad de mis entrevistados, y fundamentalmente la de María Julia Alba y Laura Ponicio, del Museo de Arte y Memoria de La Plata, por prestarse a responder mis preguntas, generar intercambios y abrirme sus archivos. A Helen Zout, Marcelo Brodsky, Lucila Quieto, Ana Cacopardo y Paula Bonomi, por su disponibilidad y confianza.

Resta aún reconocer a las personas más cercanas. A mis amig@s, por su escucha, presencia, risa e interés; a Clarisa, Magalí, Cintia, Leticia, Cecilia, Ana Laura, Mercedes, Milagros, y Luciano. A mi familia por el apoyo, especialmente a mi hermana Pilar por su paciencia, lectura y observaciones; a mi mamá, papá y tía por el acompañamiento en este proceso y a mi abuelo Néstor por sus ganas de leerme. A Alex Sinuiri Rodriguez, mi compañero de la vida, quién pacientemente me ayuda a poner las cosas en perspectiva, enraizarme en esta existencia y no enredarme en mis pensamientos. Gracias por el amor, la

confianza y la alegría. A mi hija Betania, quién ha sido co-autora desde la panza y ha participado de cada uno de mis pensamientos y emociones. Gracias por la sonrisa.

Estoy en deuda con todos ellos.

¡Gracias!

Abreviaturas más frecuentes

MAM: Museo de Arte y Memoria de La Plata

CPM: Comisión Provincial por la Memoria de la Pcia. De Buenos Aires

DIPBA: Dirección de Inteligencia de la Policía de la Pcia. De Buenos Aires

NAF: Núcleo de Autores Fotográficos

Introducción

"Los fisiologistas nos enseñaron que
la retina es un fragmento de piel
capaz de tocar la luz"
Jean- Claude Lemagny (2008: 202)

1. La mirada despierta

Nací en 1984 en La Plata, así que para mí los desaparecidos siempre fueron fotos. Esas fotos que empapelan la plaza de mi ciudad cada 24 de marzo, esas fotos que llevan las madres de los pañuelos blancos, esas fotos que llenan el muro de mi escuela secundaria, y después en la facultad, esas fotos que veía en los diarios, y esas fotos que vi transitar por las calles en cada marcha por la Noche de los Lápices. De modo que pertenezco a esa generación llamada por algunos "segunda generación" o postdictatorial, que hacen que el tema de la transmisión de los horrores de la dictadura haya estado mediado por la imagen fotográfica.

Pero no fue hasta que vi unas fotos en una muestra artística, en un espacio de memoria, que terminé de sentir la idea que querían transmitirme esos rostros, que por primera vez ante mi mirada ya no eran solo rostros, eran personas y habían desaparecido. De pronto, toda la información que ya sabía, que había leído y visto tuvo sentido. Tal vez fue el silencio de la sala, el blanco de las paredes y el estar ahí sola por primera vez ante esos retratos. Esta investigación intenta darle peso racional a esa impresión sensible, intenta darle contenido teórico, ideas y categorías a un tema que llegó a mí desde una emoción, que permitió la comprensión de un mensaje que por saturación no había llegado antes. Por eso mi indagación transitará por nuevos senderos en los que la creación (y con ello me refiero no solo a obras sino también a aspectos curatoriales) artística se acopla a un espacio, a una sala de exhibición y a la producción de narrativas visuales por parte de el Museo de Arte y Memoria. En él conviven distintos tipos de registros artísticos, y las fotos de los desaparecidos se salen de ese uso icónico (Sarlo, 2002; Langland, 2005; Catela da Silva, 2009; Longoni, 2010) que, hasta ese momento, habían tenido para mí.

En esta línea de ideas es que parte mi interés personal por indagar sobre la producción y circulación de fotografías sobre los desaparecidos, en tanto herramientas de transmisión de sentidos en el Museo de Arte y Memoria de la Plata, fundado por la Comisión Provincial por la Memoria de la Provincia de Buenos Aires, en el año 2002.

2. La mirada de las Ciencias Sociales sobre la fotografía y la memoria en Argentina

Son muchas las investigaciones que vienen realizándose en la Argentina y en el Cono Sur para pensar, en clave de memoria, al pasado reciente. Bajo una gran variedad de enfoques y temáticas emergen estudios que articulan las manifestaciones artísticas, la política y la producción de "memorias de la represión" (Jelin y Longoni. Comps, 2005). Esta tesis persigue la línea de trabajo del Análisis Cultural, que estudia "las representaciones artísticas y estéticas producidas en la Argentina en las últimas décadas en relación con la memoria de los años setenta" (Feld y Stites Mor. Comps, 2009: 33). En Argentina existe un gran número de experiencias que producen diferentes tipos de representaciones visuales en referencia a este período histórico. Como explica Chartier (1992), existen dos acepciones a la palabra "representación". La primera se refiere a la exhibición de una presencia, la presentación pública de una cosa, en este caso, por ejemplo, a las imágenes que se utilizan como ratificación de lo que representan. Específicamente, la fotografía en su carácter inidicial, es decir la idea de que existe un principio de transferencia del referente hacia la representación en la fotografía misma, de modo que alude a la idea de la fotografía como "huella de lo real" (Barthes, 1994). Siguen esta acepción los trabajos de ; por ejemplo, Ludmila da Silva Catela (2009), que analiza el poder de denuncia y revelación que tienen los retratos de los desaparecidos portados por sus familiares, así como Emilio Crenzel (2009), quién aborda el estatuto de "prueba" al analizar las fotografías que incluyó la CONADEP en el informe *Nunca Más*. Dentro de lo que Chartier considera la segunda acepción del concepto de representación, se sitúan múltiples usos que se le han dado a la fotografía. Aquí, la representación es la muestra de una ausencia, lo que supone una neta distinción entre lo que se representa y lo que es representado. En este grupo se inscriben las prácticas analizadas por Ana Longoni (2008), como el Siluetazo, que convoca a pensar los entrecruzamientos entre el arte y la política en el espacio público. Por otra parte, Ana Amado (2009), analiza en sus estudios sobre cine las continuidades y rupturas de la relación entre el mundo filmado y su referente sociopolítico, histórico y cultural, en diferentes períodos de la historia argentina. Existe otro grupo de investigaciones orientados directamente en indagar las relaciones entre memoria de la última dictadura argentina e imagen, a estas se inscriben los trabajos de Luis Ignacio García y Ana Longoni (2012) quienes se preguntan por el lugar de las fotos tomadas en la ESMA y rescatadas por Victor Basterra dentro de la cultura visual del horror en argentina; el trabajo de Claudia Feld (2013) que también analiza una fotografía producida dentro del centro clandestino de detención que funcionaba en la ESMA y su circulación pública y mediática; Cora Gamarnik (2013) quién trabaja en torno a la primer muestra de periodismo gráfico argentina inaugurada en plena dictadura; y Celina Van Dembroucke (2013) analiza los recordatorios del diario Página/12, en los que la fotografía de los desaparecidos se tensiona en el binomio público- privado.

Con respecto a la fotografía artística argentina, los aportes de Kerry Bystrom (2009), que propone pensar la utilización de fotografías en la obra de León Ferrari y Marcelo Brodsky, para la producción de memoria colectiva; y los de Natalia Fortuny (2014) orientados al campo de las obras de arte fotográficas; son otros de los antecedentes que hacen a nuestro enfoque. La autora las analiza situándolas dentro de las batallas culturales por el sentido del pasado, inscribiéndole a la fotografía un estatuto reflexivo, crítico e interrogativo. A su vez, las clasifica como "memorias fotográficas" de la dictadura, las cuales según Fortuny poseen tres características "indisociables: su calidad de memorias sociales de un pasado en común –en un juego entre vivencias y memorias individuales y la historia-, su formato visual fotográfico –con todas las potencialidades temporales, estéticas y políticas que este lenguaje comporta- y su elaboración artística –ya que su producción se distingue por la creación y puesta en marcha de recursos visuales en cada obra" (2014: 15). Para los fines de esta tesis dejaremos de lado esta categoría, ya que se presenta como limitante, debido a la tercera característica concluyente que posee y que es la creación artística. Como veremos, en el análisis de nuestro corpus[1] la cuestión artística se presenta de diversas formas en las muestras analizadas y es un punto de tensión y conflicto al interior del análisis.

Estas investigaciones analizan al objeto fotográfico, por lo que los usos y nuevas representaciones que se generan a través de la producción y circulación dentro de una institución museística es un tema vacante, al que apuntamos nuestra indagación. En un contexto histórico social en el que la fotografía en tanto símbolo de las luchas por la memoria y la justicia en la Argentina (Langland, 2005) ingresa a nuevos espacios, esta vez institucionales (como sitios y museos de la memoria) para la elaboración del pasado.

Nuestro enfoque transita sobre las distintas funciones representacionales de la imagen, puntualmente en el soporte fotográfico utilizado dentro de un espacio de memoria como es el Museo de Arte y Memoria de La Plata (MAM). En este espacio se entrelazan distintas narrativas sobre las memorias del terrorismo de estado en Argentina. Ya que el MAM posee dos especificidades, la primera es su relación directa con el archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de Buenos Aires (DIPBA)[2], ya que ambos están en la órbita de la gestión de la Comisión Provincial por la Memoria (CPM)[3]. En este sentido, una de la políticas con la que trabaja el MAM es la de visibilizar el archivo y abrirlo públicamente, por lo tanto realiza muestras anuales que, como veremos, hacen uso del acervo. Y la otra es su característica de ser una institución de "arte" y "memoria", cuestiones que hacen a la hibridez de

[1] Analizado en el capítulo IV de la presente tesis.
[2] Archivo que se presentará más en detalle en el capítulo II de la presente tesis.
[3] Institución que se abordará en detalle, en el capítulo II de la presente tesis.

las muestras que exhiben, algunas cuyo lenguaje es inequívocamente el artístico, otras más documentales o fotoperiodisticas y muchas otras como una combinación de las anteriores. A su vez, esta hibridez se observa en los tipos de artistas que exponen en el MAM.

El presente trabajo se inscribe, por lo tanto, dentro de este grupo de investigaciones ya que propone analizar un espacio de memoria en relación a la producción de narrativas, que hacen uso de imágenes fotográficas en referencia a la última dictadura militar. En este campo, que tal como sostienen Blejmar, Fortuny y García (2013), se articulan los cruces entre las "políticas de la memoria", y las "políticas de la imagen", así como las luchas por los sentidos del pasado y la transmisión a las nuevas generaciones (Jelin, 2002).

3. Fundamentación : El Museo de Arte y Memoria de La Plata y la fotografía

La presente tesis indaga los procesos de construcción de sentidos y memorias colectivas sobre la última dictadura argentina, por parte de un espacio de memoria cuyo lenguaje fundamental es el arte. De modo, que se analizan las lógicas de producción y circulación de nuevas significaciones sobre el pasado reciente a través del dispositivo fotográfico. Dentro de la prolífica exhibición del MAM en sus primeros diez años de actividad (2002- 2012), seleccionamos el dispositivo fotográfico para nuestra indagación, por dos motivos: primero porque, tal como fue posible constatar en nuestros antecedentes de investigación, la fotografía ha sido un recurso fundamental en las luchas de los organismos de derechos humanos, para representar a los desaparecidos y actualmente se ha situado como un ícono dentro de las búsquedas de memoria, verdad y justicia en el Cono sur. Y segundo por la variada utilización que tiene al interior del MAM: en exposiciones de fotografía artística; en muestras de fotografías pertenecientes a acervos de las fuerzas represivas como la DIPBA y las fotos sacadas de la ESMA por Victor Basterra; en instalaciones y muestras performáticas; en exhibiciones itinerantes (que amplían el territorio de alcance del MAM); y en contenidos digitales para el aula, cuestiones que desarrollaremos en el capítulo II.

Problematizamos el lugar del MAM en tanto marco de simbolización y construcción de relatos sobre el pasado reciente a través de la exposición y creación de muestras, que son el eje de nuestro análisis. Para ello seleccionamos un corpus de seis muestras. Se trató de un recorte temático, en el que el foco estuvo puesto en las representaciones sobre los desaparecidos en distintas muestras del museo, durante sus primeros diez años de gestión (del año 2002 al 2012). Dentro de las variadas exposiciones que abordan el período de la última dictadura militar Argentina, esta temática pone en tensión dos tipos de registros y dos tipos de lenguajes. El primero, se trata de explorar dentro de la fotografía artística. En

este punto, constatamos que entre los fotógrafos que abordan la dictadura y sus consecuencias, en las trece muestras expuestas en el MAM, tres trabajan a cerca del tema de los desaparecidos; puntualmente a partir de su ausencia en el seno familiar. Las restantes diez series exhibidas se ocupan de lugares, marcas, huellas y herramientas de la represión. Por este motivo, dentro del eje fotográfico-artístico, es decir dentro de la llamada fotografía de autor, se seleccionaron las obras de Marcelo Brodsky, Lucila Quieto y Gerardo Dell´Oro. En relación al segundo registro, se hallan las fotografías generadas por las fuerzas represivas: si bien las fotos de la DIPBA son parte de varias muestras, seleccionamos la muestra "Fotos robadas, fotos recuperadas" por tratarse de una muestra exclusivamente de fotos, por ser la primera en exponerse y por abordar la temática de los desaparecidos. La muestra que hace uso de las fotos rescatadas por Victor Basterra fue seleccionada por ser un corpus excepcional sobre los desaparecidos luego de ser secuestrados[4] en la ESMA, y aunque ya habían circulado públicamente nunca lo habían hecho en el formato de muestra. Finalmente, en la serie "Huellas" de Helen Zout indagamos sobre las imágenes de los desaparecidos creadas por la artista, a partir de las halladas en el acervo de la DIPBA. Las seis muestras indagan, a su vez, a las fotografías de archivo. Las primeras, desde los álbumes familiares y las segundas a partir de los archivos de los victimarios; por lo tanto la noción de archivo es otro indicador que ponemos en juego en nuestro análisis. Planteamos un enfoque multidisciplinar, nutrido por aportes de la sociología, semiología, psicología, filosofía, antropología e historia; y a partir de autores que, si bien tienen perspectivas diferentes, plantean claves para pensar nuestra problemática.

A su vez, dentro de nuestro abordaje teórico-metodológico incorporamos la perspectiva de los "campos" y "espacios sociales" (Bourdieu, 1990), para pensar sobre la construcción, consolidación, legitimación y valoración simbólica de este tipo de producciones dentro del campo de los trabajos de la memoria en las ciudades de Buenos Aires y La Plata. En este caso, desde el campo artístico, observaremos las diferentes dinámicas y posiciones relacionales entre los fotógrafos que trabajan sobre la temática de la última dictadura. Aquí, nuestra investigación nos lleva a ver cómo el campo de la memoria y el de la fotografía se imbrican y articulan. La investigación se elaboró sobre las relaciones de estas dos ciudades ya que el flujo de militantes y fotógrafos; así como de producciones y proyectos culturales es constante desde las décadas 70 - 80 hasta nuestros días, cuestiones que cobran peso en el análisis. Metodológicamente trabajamos con entrevistas semi estructuradas a los fotógrafos y a los empleados del MAM. También utilizamos documentos oficiales, recortes periodísticos, folletería y materiales fotográficos institucionales sobre las muestras; ya que como advierte Rosana Guber, el campo

[4] Otro de los acervos que contiene imágenes de desaparecidos luego de su secuestro es el custodiado por la CPM de Córdoba. Analizado en Magrin (2012).

“no es un espacio geográfico”, es un “recorte de lo real” que “no está dado, sino que es construido activamente en la relación entre el investigador y los informantes” (2008: 84). Por último, una parte esencial de la investigación consistió en analizar la construcción de las muestras y las imágenes. Para esa tarea nuestras bases teóricas vinieron del campo de la semiología, la semiótica, la filosofía y la psicología.

Por lo tanto esta tesis propone cuatro dimensiones de análisis imbricadas que identificarán y complejizaran las prácticas del MAM: en primer lugar los contextos de surgimiento y desarrollo de la institución museística en el marco de políticas de la memoria estatales y de organismos sociales; en segundo lugar los vínculos entre el arte, los museos y la transmisión de las memorias de la represión en argentina; en tercer lugar las tramas relacionales que atraviesan la práctica fotográfica (lazos de solidaridad, alianzas, organizaciones, espacios de formación y militancia y la conexión generacional), así como a las operaciones de memoria que atraviesan el proceso creativo de la obra y de las muestras; y en cuarto lugar a los sentidos que las mismas construyen sobre los desaparecidos.

4. Organización de esta tesis

La tesis está estructurada en cuatro capítulos. En el primer capítulo reconstruimos y explicamos el contexto histórico y geográfico en que se da la creación de la Comisión Provincial por la Memoria de la Provincia de Buenos Aires (CPM), y la fundación del Museo de Arte y Memoria (MAM), ambas con sede en la ciudad de La Plata. Dicha reconstrucción histórico- geográfica pretende mostrar cómo era el campo de los derechos humanos en la región, quiénes eran sus agentes e instituciones, cuáles eran sus prácticas y cuáles sus reclamos, y así entender la inserción de estas dos instituciones en el territorio. Para ello realizamos una indagación bibliográfica, ya que se trataba de un universo explorado académicamente. En esta tesis ponemos en relación a políticas estatales con prácticas sociales, en el marco de lo que conceptualizamos como políticas de memoria instaladas en la ciudad de La Plata, cuestión que no se había articulado antes y que permite comprender el espesor de la temática al momento de la creación de ambas instituciones en la región.

En el capítulo dos, abordamos la constitución del MAM al interior de la CPM, a través de su historia y objetivos, que son puestos en relación con aportes teóricos para entender la conexión entre memoria, arte y museos. Y en el último de los apartados analizamos cualitativamente y cuantitativamente la utilización de la fotografía en el MAM, para comprender el lugar de la imagen en las muestras realizadas, así como los intereses en que basan su utilización.

En el capítulo tres, historizamos la constitución del campo fotográfico en la región y reconstruimos las trayectorias artístico- militantes, así como sus biografías, de los cuatro fotógrafos que son nuestro eje de análisis: Marcelo Brodsky, Gerardo Dell´ oro, Helen Zout y Lucila Quieto. Para entender cómo y porqué ciertos artistas llegan a la institución y qué relaciones tienen con las temáticas de sus obras.

Finalmente en el capítulo cuatro, analizamos las muestras fotográficas seleccionadas, organizadas en dos bloques, el primero que trabaja artísticamente sobre archivos fotográficos familiares, que categorizamos como "memorias sobrevivientes"; y el segundo que trabaja sobre los archivos de las fuerzas represivas, indagados bajo la noción de "memorias recuperadas". Ambos grupos se articulan en una reflexión teórica sobre cómo es posible concebir a la fotografía de los desaparecidos en sus aspectos de irreversibles e inacabables, formulados por Francoise Soulages (2005).

Capítulo I: Contextos para el surgimiento del Museo de Arte y Memoria (MAM) de La Plata

"En La Plata (…) no se puede dar un paso sin sentir la historia bajo los pies.

Aquí, una historia reciente todavía está sangrando"

Alessandro Portelli (2014: 1)

1.1. Desde dónde comenzar: políticas de la memoria en la ciudad de La Plata

En lo que han sido los trabajos de la memoria (Jelin, 2002) y la lucha por la verdad y la justicia por los crímenes cometidos por la última dictadura (1976- 1983) en la Argentina, pueden establecerse diferentes etapas de la memoria. Nos enfocaremos en delinear y explicar el contexto histórico y geográfico en que emergen dos instituciones que dan marco a esta tesis de maestría. Una de ellas es la Comisión Provincial por la Memoria de la Provincia de Buenos Aires (CPM), con sede en la ciudad de La Plata, y desde ella la creación del Museo de Arte y Memoria (MAM) en la misma ciudad. Por eso geográficamente nos situaremos en la ciudad de La Plata, y temporalmente desde el llamado momento de "eclosión de la memoria", a partir de mediados de los años 90´. Pensar cómo era el campo de los derechos humanos en la ciudad, quiénes eran sus agentes e instituciones, cuáles eran sus prácticas y cuáles sus reclamos, nos permitirá entender cómo se ubican la CPM y el MAM en esta realidad. Inicialmente haremos hincapié en momentos e instituciones de alcance nacional y con organismos con sede en Capital Federal, ya que sus principales referentes dentro del movimiento de derechos humanos son platenses –Hebe Pastor de Bonafini, de Madres de Plaza de Mayo; Estela Barnes de Carlotto y María Isabel Chorobik de Mariani, de Abuelas de Plaza de Mayo, por nombrar sólo a algunas-, cuestión que genera un estrecho vínculo entre los organismos de ambas ciudades.

Si partimos considerando a la memoria como una práctica social que requiere del trabajo de actores, y por lo tanto de iniciativas, esfuerzos, tiempo y recursos que son plasmados en materiales, instrumentos y soportes, entre ellos ceremonias, libros, films, monumentos y lugares (Vezzetti, 2002; Jelin, 2002; Halbwachs, 1968; Todorov, 1995), podremos ver cómo estos actores fueron cambiando a lo largo del tiempo, cómo variaron sus demandas y nociones, y cómo fueron materializadas. Esto nos permitirá entender cómo se dio este proceso en la Argentina desde mediados de los noventa y hasta nuestros días. Enzo Traverzo explica que a nivel global se está desarrollando una activación de la

memoria, y que son las víctimas y sus herederos quienes plantean una demanda de reparación y justicia a los países que fueran responsables en el pasado de persecuciones y crímenes (Traverzo, 2008:8). Es por eso que la activación de la memoria es llamada para desempeñar un papel político en el presente. Así, los Estados deciden comenzar a instalar días del recuerdo, construyen monumentos, crean museos y lugares memoriales, y promueven políticas educativas, siendo los legisladores actores importantes de este proceso. La memoria se institucionaliza, sostiene Traverzo, y son los Estados Nacionales los que toman la iniciativa de encuadrar el pasado de dos formas, jurídicamente y creando herramientas y dispositivos para esta tarea.

Tal como señala Hugo Vezzetti (2002), la memoria social sobre el terrorismo de estado en la Argentina surge como un modo de resistencia protagonizado por los organismos de derechos humanos. Su acción tiene tres componentes: el reclamo por la verdad, la demanda de justicia y el imperativo de memoria. Éstos fueron los ejes sobre los que se organizaron las instituciones y sus prácticas hasta la actualidad. El rol del Estado frente a estas demandas fue plasmándose en diferentes acciones y medidas desde la etapa democrática que comenzó en 1983: el Nunca Más (1984), el Juicio a las Juntas (1985), las leyes de Obediencia Debida (1986) y Punto final (1987), los indultos (1989-1990), y su posterior nulidad (2003, 2006); y las políticas llevadas a cabo desde 2003 por el Presidente Néstor Kirchner (leyes reparatorias, recuperación de sitios, reapertura de las causas penales a los represores, entre otras), delinearon un campo de acción y el surgimiento de nuevas instituciones y demandas.

Consideramos políticas de la memoria a

> las formas de gestionar o de lidiar con ese pasado, a través de medidas de justicia retroactiva, juicios histórico- políticos, instauración de conmemoraciones, fechas y lugares, apropiaciones simbólicas de distinto tipo. Pero por políticas de la memoria también se hace referencia aquí a las `grandes ofertas del sentido temporal´ o a las narrativas más generales, que proponen marcos institucionales (y están implícitas en ellos), construyen temporalidades diferentes y de ese modo contribuyen a marcar continuidades y rupturas. Esas políticas de la memoria no son solo políticas oficiales, aunque éstas tengan mayor capacidad de brindar marcos colectivos para la sociedad en su conjunto, sino también aquellas que los diferentes actores despliegan en el espacio público (Rabotnikof, 2007: 261)

y apuntan a modelar la memoria pública y a construir así, un cierto tipo de identidad colectiva, de modo que utiliza al pasado reconstruyéndolo en función de los problemas y de las preocupaciones del presente (Groppo, 2002: 192). En las siguientes páginas nos abocaremos a pensar las dimensiones estatales y sociales de las políticas de la memoria, primero a nivel nacional, para luego detallarlas en la ciudad de La Plata.

Varios autores (Lvovich y Bisquert, 2008; Vezzetti, 2008; Crenzel, 2008; Rabotnikof, 2007; Feld, 2002; Valdéz, 2001, entre otros) coinciden en marcar al vigésimo aniversario del golpe militar en 1996, como el punto de inflexión para este nuevo momento de “eclosión de la memoria”, o “boom de la

memoria" (Lvovich y Bisquert, 2008: 59). Para esto, dos acontecimientos fueron claves: por un lado el aniversario y por el otro la "confesión" en 1995 del capitán de corbeta Adolfo Scilingo sobre su participación en los "vuelos de la muerte"[5], cuestión que repercutió fuertemente en la opinión pública y en los medios de comunicación[6], reavivando el debate al interior de los organismos de derechos humanos y en la justicia. A su vez, desde 1996 comienza a juzgarse la sustracción y apropiación de bebés nacidos en cautiverio[7], tema que no fue contemplado por las leyes del perdón. En este marco se da la creación de la asociación H.I.J.O.S (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), de los que hablaremos más adelante. Tal como señalan Lvovich y Bisquert,

> en este contexto signado por confesiones, ´autocríticas`, nuevos actores sociales, nuevas prácticas y renovadas coberturas periodísticas, la memoria de la represión recuperó espacio público. Tanto es así que el acto de conmemoración por los veinte años del golpe de Estado de 1976 concitó no solo la participación de los organismos de derechos humanos (a excepción de uno de los sectores de Madres de Plaza de Mayo) sino también la de sindicatos, partidos políticos y asociaciones barriales, artísticas, de defensa de los derechos civiles y de las minorías, entre otros (2008: 65).

Se estaba generando así un nuevo período en la re-lectura del pasado donde emergían nuevas nociones y cuestionamientos. En el plano judicial, el Estado Nacional - primero bajo la presidencia de Calos Menem (1989-1999) y luego bajo la presidencia de Fernando De la Rúa (1999-2001)- agudizaron las políticas del olvido y del perdón; Menem a través de los indultos a civiles y militares condenados por los delitos cometidos durante la última dictadura argentina. Y De la Rúa al rechazar los pedidos de extradición de imputados por delitos de lesa humanidad (2001), con el decreto 1581/01. Sin embargo, el 6 de marzo de 2001 el juez federal Gabriel Cavallo decretó la inconstitucionalidad e invalidez de las Leyes de Punto Final (ley 23.492) y Obediencia Debida (ley 23.521). Dos años después, en el año 2003 con el cambio de gobierno, el Congreso de la Nación dictó su nulidad bajo la presidencia de Néstor Kirchner. Y finalmente en 2005, la Corte Suprema de Justicia de la Nación declaró la inconstitucionalidad de estas normas[8]. Según González Leegstra (2010), durante este período (2001-2005), representantes de los

---

[5] Testimonio editado en el libro: Verbitsky, Horacio. (1995) "El Vuelo". Buenos Aires, Argentina. Editorial Planeta.

[6] Para un análisis sobre los medios de comunicación y el juicio a los ex comandantes en Argentina, durante este período ver: Feld, Claudia (2002) "Del estrado a la Pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina". Buenos Aires, Siglo XXI Ediciones.

[7] El día 30 de diciembre de 1996 la organización Abuelas de Plaza de Mayo presenta una querella criminal ante la justicia por el delito de sustracción de menores bajo la última dictadura militar. Y recién el día 22 de enero de 1999, el juez federal Adolfo Bagnasco dicta el procesamiento y la prisión preventiva a Emilio Massera, Reynaldo Bignone, Cristino Nicolaides, Rubén Franco, Jorge Acosta, Antonio Vañek y Hector Febres, por los delitos de sustracción, retención y ocultamiento de menores, y sustitución de identidad. En ese mismo año (el 30 de diciembre de 1999) el juez español Baltazar Garzón pide la detención de 48 ex jefes militares y policiales de la dictadura, algunos ya detenidos en las causas por robo de bebés. Fuente: https://practicasistematica.wordpress.com/cronologia/. Consultado el 21 de enero de 2015.

[8] Fuente: Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS). "Síntesis del fallo de la Corte Suprema de Justicia de la Nación que resuelve la inconstitucionalidad de las leyes del perdón". Disponible en:

distintos poderes del Estado se sumaban al cuestionamiento de estas leyes y las causas por violaciones a los derechos humanos cometidas durante la dictadura comenzaban a avanzar, impulsadas por víctimas, organismos de derechos humanos y algunos jueces y fiscales.

Asimismo, durante la presidencia de Carlos Menem, se dieron una serie de sucesos claves en relación a los "lugares de memoria" que encontrarían su corolario durante la presidencia de Néstor Kirchner (2003-2007). En el año 1998 sucedieron dos hechos importantes en la ciudad de Buenos Aires, en dos espacios que se han convertido en símbolos de la última dictadura militar. El primero, fue el decreto presidencial que intentaba demoler a la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) y convertirla en un espacio verde de uso público, -"símbolo de la unión nacional" (Lvovich y Bisquert, 2008: 71)-, cuestión que quedó trunca gracias al accionar de organismos de derechos humanos, que llevaron a la justicia esta iniciativa. Y el segundo hecho fue la aprobación del proyecto del Parque de la Memoria, también impulsado por organismos de derechos humanos y aprobado por el gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, encabezado por el entonces Jefe de Gobierno Fernando De la Rúa. Se trataba de un monumento a la vera del Río de La Plata, en recordatorio a las víctimas del terrorismo de estado; la creación del mismo fue debatido por organismos, artistas y académicos[9].

En este sentido, hacia fines de la década de los 90´y principios de los 2000´ se fundaron nuevas instituciones, entre las que el concepto "memoria" fue elegido para formar parte de su nombre, como "Parque de la Memoria"(1998), "Memoria abierta"(1999) y "Espacio de Memoria y Derechos Humanos"(2004), entre otros; en la ciudad de la Plata se dieron los casos de la "Comisión Provincial por la Memoria"(1999) y el "Museo de Arte y Memoria"(2002), por ejemplo.

A nivel popular, la crisis del 2001 y la renuncia del presidente Fernando De la Rúa, reactivó los movimientos sociales y las acciones colectivas -muchos de ellas artísticas-. Cuyos actores participaron luego de espacios creados por los organismos de derechos humanos y colaboraron con marchas y otras actividades en la esfera pública.

Finalmente, en el 2003, con la asunción de Néstor Kirchner, las políticas de la memoria se convierten en un tema de estado, las demandas de los organismos de derechos humanos parecen confluir en decisiones, gestiones y prácticas, se "institucionaliza la memoria" (Longoni, 2009), se crean nuevas instituciones y lugares para la memoria, se colocan placas y marcas, se definen nuevas fechas para el recuerdo y se realizan juicios. Las medidas más importantes que se tomaron fueron: el relevo de toda la cúpula militar, la anulación del decreto que impedía las extradiciones, y en agosto de 2003 el

---

http://www.cels.org.ar/common/documentos/sintesis_fallo_csjn_caso_poblete.pdf. Consultado el 21 de enero de 2015.

[9] Sobre este tema ver: Tappatá de Valdéz, Patricia (2003), Silvestri, Graciela (2000), Huyssen, Andreas (2000), Vecchioli, Virginia (2001), Melendo, María José (2006).

Parlamento anuló las leyes de Punto final y Obediencia Debida. Estas medidas fueron fuertemente apoyadas especialmente por la organización Madres de Plaza de Mayo. El 24 de marzo de 2004 el presidente retiró los retratos de Jorge Rafael Videla y Leopoldo Galtieri del Colegio Militar, y más tarde se realizó un acto en la ESMA: allí Kirchner formalizó la recuperación de parte del sitio para la creación de un Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos[10], y además fue abierto para que lo recorrieran ex detenidos.

Para el 30 aniversario del golpe de estado, en marzo de 2006, la cuestión de la memoria ya era un estandarte del gobierno de Néstor Kirchner. En esa ocasión nuevamente realizó un acto en el Colegio Militar, decretó que el día 24 de marzo se convirtiera en feriado nacional inamovible y autorizó el pleno acceso a los archivos de la Fuerzas Armadas[11]. También hubo una reedición del libro Nunca Más, con un nuevo prólogo orientado a cristalizar la perspectiva oficial sobre el sentido del pasado reciente[12]. Según Lvovich y Birquert "la trayectoria de la Juventud Peronista y de otras organizaciones era ahora leída como un antecedente del gobierno de Kirchner" (2007: 83).

Luego de este paneo general de acontecimientos dentro del campo (Bourdieu, 1990) de derechos humanos a nivel nacional, detallaremos la relación entre diferentes agentes sociales, instituciones y políticas de memoria a partir de mediados de los 90´hasta nuestros días, haciendo eje en la ciudad de La Plata. De modo que, para comprender la inserción de la CPM y del MAM dentro del territorio abordaremos distintas dimensiones como: los espacios de recordación, las organizaciones sociales, la justicia, la violación de derechos humanos en el presente y las prácticas en el espacio público.

1.2. La Plata, ciudad universitaria[13]

La Plata es un centro administrativo, con intensa vida estudiantil, y cuenta con un cordón industrial que en la década del setenta se encontraba muy desarrollado, y que incluye dos partidos vecinos: Berisso y Ensenada. Es una ciudad que fue encarnizadamente arrasada por la dictadura (en proporción al total de su población es el lugar con mayor índice de desaparecidos), debido a que formó

[10] Este proyecto causó grandes deliberaciones entre los Organismos de Derechos Humanos participantes. Muchos de ellos compilados en el libro de Marcelo Brodsky (2005).
[11] Fuente: Clarín. El Gobierno ordenó abrir los archivos militares de la dictadura. 23/03/2006. Argentina. Disponible en: http://edant.clarin.com/diario/2006/03/23/elpais/p-01301.htm
[12] Para un estudio detallado sobre el Nunca Más, consultar Crenzel, Emilio (2008).
[13] Para un estudio sobre la identificación de la ciudad de La Plata como "ciudad universitaria" ver Badenes, Daniel (2012).

parte del denominado “Circuito Camps”[14], que se encontraba controlado por la policía de la provincia de Buenos Aires, con jefatura en esta localidad. Los organismos de derechos humanos afirman que la cifra ronda los dos mil casos de desapariciones, de los cuales aproximadamente ochocientos serían estudiantes y novecientos obreros (da Silva Catela, 2001).

Entre las múltiples manifestaciones del recuerdo y la lucha por los derechos humanos, la ciudad de La Plata se ha convertido en un hito por un acontecimiento ampliamente difundido: la desaparición de un grupo de estudiantes secundarios, ocurrido el 16 de septiembre de 1976 y días posteriores. Esta fecha ha formado parte de los calendarios de recordación y establece un día en que jóvenes secundarios y universitarios marchan y realizan actos por las calles de la ciudad en repudio a lo que se llamó “La Noche de los lápices”[15].

De acuerdo al trabajo de Ludmila da Silva Catela (2001), podemos observar que a partir del año 1994 las facultades de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) comienzan a colocar placas conmemorativas, iniciándose un nuevo emprendimiento de memoria en la ciudad. El primero fue motivado por el XX aniversario del asesinato de un estudiante de Ingeniería en manos de la Triple A. Tal como relata da Silva Catela, es por ese acontecimiento que comienza a delinearse un proyecto de homenaje en dicha facultad; éste sería el primero de una serie de placas, lugares y memoriales instalados en las facultades platenses. Esta iniciativa no intentaba homenajear sólo a este estudiante, sino también a todos los desaparecidos por la dictadura militar. Para ello, se lanzó una convocatoria en la que se solicitaba un proyecto que “su concreción física simbolice una historia viva que enhebre el pasado con el presente” (da Silva Catela, 2001:183), a su vez el proyecto hablaría de tres tipos de víctimas: asesinados por la triple A, desaparecidos por la dictadura militar y muertos en el exilio. La concreción de este objetivo contó con dos actos, el primero en el que se dio a conocer el ganador del proyecto, realizado en el aniversario del estudiante asesinado, en noviembre de 1994, donde se dio el encuentro

[14] El denominado “Circuito Camps” fue el esquema represivo que la última dictadura desarrolló en 14 partidos del Conurbano bonaerense y La Plata. Contó con al menos 29 Centros Clandestinos de detención donde actuaron miles de represores de la Policía de la Provincia, encabezada por Ramón Camps y bajo el mando del Comando del Primer Cuerpo del Ejército. La acumulación de causas que se juzgó en La Plata (2011-2012) es denominada como “Circuito Camps” porque, si bien en el ’86 hubo una primera causa “Camps” o “Causa 44”, que juzgó sólo a 7 represores que recibieron condenas mínimas y luego beneficios de impunidad, es la denominación que más se acerca a un grupo de causas de esta característica. Nunca se juzgó el “Circuito Camps” en su totalidad, pero la nueva “Causa Camps” es la más extensa de las llevadas a juicio hasta el momento en la ciudad de La Plata, e investiga 280 casos de secuestros, torturas, homicidios y apropiaciones de niños cometidos en los CCD Comisaría Quinta (diagonal 74 entre 23 y 24), la Brigada de Investigaciones de La Plata (55 Nº 530, entre 13 y 14), el Destacamento de Cuatrerismo de Arana (137 esquina 640), el Puesto Vasco (subcomisaría de Don Bosco, Quilmes), el COTI 1 Martínez (Avenida del Libertador al 14.200, Martínez, San Isidro), en la masacre de la casa Mariani-Teruggi (Calle 30 Nº 1134 55 y 56) y un caso de la Brigada de San Justo. Fuente: http://coberturacircuitocamps.wordpress.com/. Consultada 14/09/2013

[15] Para consultar sobre los alcances y continuidades sobre el relato de La Noche de los Lápices ver: Raggio, Sandra María (2011).

de más o menos 15 hijos de desaparecidos; y luego en la inauguración de la obra. Se trataba de un camino de nombres sobre el piso, en forma de espiral que culminaba en un árbol de tilo.

De este modo, comienzan a instalarse memoriales y monumentos en las facultades de la ciudad, homenajeando a los desaparecidos de esas casas de estudio. Estas prácticas del recuerdo funcionaron también como un espacio para el reencuentro de amigos y familiares de desaparecidos, entre ellos los hijos. En este contexto, aparecen dos actores bien definidos: los compañeros de la década de los 70´ y los hijos de desaparecidos; y este encuentro intergeneracional redefine las prácticas para la rememoración y elaboración del pasado en la ciudad de La Plata.

1.3. Una nueva generación de actores sociales

Como decíamos, la aparición de los hijos de desaparecidos en la escena política comienza a esbozarse sutilmente, en un encuentro de alrededor de quince jóvenes en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) a fines del año 1994, en el marco de un homenaje a los desaparecidos de esa casa de estudios.

Tal como analiza Santiago Cueto Rúa, ésa "fue la primera vez que se presentaron públicamente como un grupo compuesto por ¨hijos´" (2010: 139). Durante los próximos meses el grupo fue consolidándose y delineándose. En la ciudad de La Plata, los memoriales organizados por distintas facultades de la UNLP fueron un importante contexto de encuentro. Si bien entre sus objetivos comunes estaban los de dar contención afectiva a sus integrantes y la búsqueda de justicia por los crímenes cometidos durante el terrorismo de Estado, se dio un primer momento de discusiones y disputas sobre quiénes podían ser parte de la asociación (analizadas por Cueto Rúa en su tesis de maestría[16]), finalmente definieron que a diferencia de lo que habían decidido muchas filiales del país, el grupo de La Plata, estaría constituido solo por hijos de desaparecidos o asesinados por la última dictadura argentina, es decir por los "afectados directos" por tener un vínculo sanguíneo con las víctimas del terror estatal. Durante los primeros años esta discusión fue una de las centrales, ya que también implicaba pensar para ellos quiénes eran las víctimas del terrorismo de Estado. El 20 de abril de 1995, la agrupación "HIJOS-La Plata" se presentó en sociedad, y se llamó así prescindiendo de las siglas ya que querían dejar en claro que solo pertenecían a esa agrupación hijos de desaparecidos y asesinados. La cuestión parental fue la que primó en este grupo, mientras que otras regionales permitieron el ingreso de hijos de exiliados y ex presos políticos, y otras optaron por un acceso irrestricto, estas últimas prefirieron hacer uso de las siglas y llamarse "H.I.J.O.S (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio)". Según Cueto Rúa, la filial La Plata siempre tuvo una posición más "radicalizada" no solo sobre quiénes podían participar,

[16] Cueto Rúa, Santiago (2009).

sino también sobre las demandas y las formas de asumirlas. Pero, con el paso del tiempo, todas las filiales del país fueron abriendo sus organizaciones e incorporando a miembros que no eran familiares directos de los desaparecidos.

Entre los objetivos también se encontraba el de la construcción y transmisión de una memoria, en la que HIJOS-La Plata[17] puso foco en el rescate de la historia de la militancia política de sus padres, cuestión que no había sido retomada por las asociaciones de Madres y Abuelas. Según Cueto Rúa,

> La `radicalidad ‘política con la que HIJOS interpretaron el pasado reciente se encarnó en una reivindicación de la lucha revolucionaria de sus padres, lo cual implicó una mirada sobre la violencia política distante de la sostenida por la narrativa humanitaria que había caracterizado hasta entonces la mayoría de los organismos de derechos humanos (2010: 167).

Así se presentaba el interés de recordar a sus padres no solo como víctimas, sino también como militantes políticos o revolucionarios.

La incorporación de esta nueva generación a los trabajos por la memoria (Jelin, 2002), la verdad y la justicia, desembocó en un replanteo profundo de categorías tan arraigadas como la noción de víctima, la idea de justicia que se pretendía, y sobre nuevos modos de recordar y transmitir memorias sobre los desaparecidos.

En lo referente a la justicia, HIJOS también incorporó su propia mirada y consigna, sintetizada en el lema “Juicio y Castigo a los culpables”. Esta demanda encarada por todas las regionales de H.I.J.O.S del país estuvo acompañada de diferentes prácticas y actitudes frente a este reclamo.

Para el momento de conformación de esta agrupación, ya habían sido aprobadas por el Gobierno del Alfonsín las leyes de Obediencia Debida (1986) y Punto Final (1987), y por el Gobierno menemista los indultos a los militares y guerrilleros (1990). En este contexto la posibilidad legal de enjuiciar a los represores por la desaparición de sus padres era nula en el país[18], aunque era una de las demandas más fuertes de HIJOS. Por eso, “algunos de los integrantes de HIJOS interpretan todo el período democrático como un bloque caracterizado por la `impunidad´” (Cueto Rúa, 2010: 168). Frente a esta imposibilidad de justicia, el grupo plantea nuevas prácticas de reclamo y “castigo” para los represores, que fueron los

[17] La filial La Plata, se presentó con el nombre sin las siglas, ya que al principio solo aceptaban entre sus miembros a hijos de desaparecidos. Mientras que otras filiales incluían a otros tipos de miembros, como hijos de desaparecidos, exiliados, presos políticos y también a la generación de jóvenes que se sentían parte de este colectivo. Por eso se denominaron “H.I.J.O.S (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio)”.

[18] Desde 1996 comienza a juzgarse la sustracción y apropiación de bebés nacidos en cautiverio, tema que no fue contemplado por las leyes del perdón. A partir del año 2001, comienzan a hacerse muy presentes los pedidos de extradición reclamados por los tribunales europeos para juzgar a los represores en el exterior.

escraches[19]. Los primeros escraches fueron organizados por la asociación H.I.J.O.S- Capital, hacia fines de los años 1996 y principios de 1997[20].

1.4. La Justicia en La Plata

En la ciudad comienza un nuevo período para la justicia cuando, por pedido de APDH[21] (Asamblea Permanente por los Derechos Humanos)- La Plata en 1998, la Cámara Federal de La Plata aprueba el pedido de este organismo de conocer la verdad, basado en "el `derecho a la verdad´ que la Comisión Interamericana de Derechos Humanos expusiera como `la necesidad de establecer las violaciones a los derechos humanos perpetrados con anterioridad al establecimiento del régimen democrático´"[22]. Es así que se abren los que fueron llamados "Juicios por la Verdad": se trató de un proceso judicial que tuvo como objetivo averiguar el destino de los desaparecidos de la región durante la última dictadura militar, y determinar quiénes fueron los responsables de los crímenes, pero dada la vigencia de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, los culpables de estos crímenes no podían ser encarcelados.

---

[19] "Se trata de una actividad que consiste en señalar la casa (ocasionalmente el lugar de trabajo) de algún integrante de las fuerzas de seguridad o algún civil que haya estado involucrado en los crímenes de la dictadura y que por distintas razones se encuentre en libertad; porque fue indultado o beneficiado por las `leyes de impunidad´; o porque aún no fue alcanzado por los procesos que en la actualidad son jurídicamente viables" (Cueto Rúa, 2010:171). En la ciudad de la Plata los escraches fueron muchos, y que poseían toda una organización y secuenciación: se trataba de un desfile en los que el grupo iba encabezado por una murga o pequeño número de teatro, se le sucedía la marcación de la casa con pintadas y por último se tiraban huevos y pintura roja.

[20] "La agrupación realizó su primer escrache, en diciembre de 1996, cuando en el bar Paddle Amarelo, de la avenida del Libertador y Blanco Encalada, irrumpió la agrupación con una volanteada denunciando que allí desayunaba el ex capitán de fragata, Alfredo Astiz, que en los ´70 se desempeñaba como oficial de operaciones del grupo de tareas 3.3.2 de la Escuela Superior de Mecánica de la Armada (ESMA). Los primeros escraches tuvieron un tono mediático. La estrategia se centró en elegir "genocidas representativos" como Astiz, José Alfredo Martínez de Hoz, Emilio Massera, entre otros paradigmas del terrorismo de estado. Poco después, el escrache al médico apropiador Jorge Luis Magnacco inauguraba un tipo de trabajo territorial y político distinto. Cada viernes del mes de enero decenas de militantes con pancartas y volantes se movilizaron al Sanatorio Mitre, donde Magnacco se desempeñaba como Jefe de Obstetricia, para hablar con sus pacientes y autoridades y denunciar la actividad del represor en la última dictadura. Como cierre se lo escrachó en su casa ubicada a pocas cuadras. Una de las consecuencias inmediatas del escrache popular fue que después de algunas idas y vueltas la clínica despidió al genocida. Semejante respuesta provocaría un impulso sustancial a la práctica". (Bustos, 2010: 5)

[21] La Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH) es una organización en defensa de los Derechos Humanos, fundada en el año 1975. El nacimiento de la Asamblea Permanente en La Plata(APDH – La Plata), se remonta al año 1979, y se da para dar apoyo y asistencia a grupos de familiares de desaparecidos, que en su mayoría, comenzaron a reunirse convocados en principio por la necesidad de saber y de compartir la poca información que pudieran disponer. Sus objetivos centrales son obtener Verdad y Justicia para las víctimas de la represión de la última dictadura argentina. En http://www.apdhlaplata.org.ar/quienes.htm. Consultado el 30- 01- 2013

[22] Resolución 18/98, de la Cámara Federal de La Plata, que abre el Juicio por la Verdad. Disponible en línea: http://www.apdhlaplata.org.ar/juridica/juridicab1.htm

Frente a este Juicio, HIJOS se declara en contra, ya que como expresaron en un comunicado en marzo de 1999 repudiaron esa investigación, argumentando que no puede llamarse juicio porque no está la posibilidad de condena (Cueto Rúa, 2010:169).

Finalmente en el marco de las declaraciones de inconstitucionalidad de las Leyes de punto final y Obediencia debida, entre el año 2001 al 2005 los organismos de derechos humanos, jueces y fiscales avanzaron en la recolección de pruebas y en la configuración de las causas penales para la reapertura de las causas. Justicia Ya! Fue un colectivo que se conformó para encarar parte de la querella en algunos de los juicios de lesa humanidad. En La Plata, se creó una filial en el 2005[23], la misma fue querellante en el juicio a Etchecolatz[24], ex Director de Investigaciones de la Policía, durante los meses de junio a septiembre de 2006, en lo que fue el primer juicio que se desarrolló desde la reapertura de las causas, tomando la ciudad de La Plata un lugar destacado en la manifestación de organismos de derechos humanos y en la atención de la prensa.

[23]"Estaba integrada por la APDH La Plata, la Asociación Anahí, la AEDD (Asociación de Ex Detenidos Desaparecidos), la Central de Trabajadores Argentinos La Plata-Ensenada (CTA La Plata-Ensenada), la CTA de la provincia de Buenos Aires, el Centro de Profesionales por los Derechos Humanos (CeProDH, organismo de derechos humanos fuertemente vinculado al Partido de los Trabajadores Socialistas, PTS), el Comité de Defensa de la Salud, la Ética y los Derechos Humanos (CODESEDH, organismo de derechos humanos integrado por profesionales, creado en 1982), el Comité de Acción Jurídica (CAJ, organismo de derechos humanos integrado por abogados que defienden las libertades democráticas), Familiares de Detenidos Desaparecidos por Razones Políticas La Plata (FDDRP La Plata, organización que reúne a familiares de desaparecidos, creada en 1976), la Fundación de Investigación y Defensa Legal Argentina (FIDELA, organismo que promueve los juicios por delitos de lesa humanidad), la organización HIJOS Regional La Plata (HIJOS La Plata, organización originalmente integrada por hijos de desaparecidos, aunque luego comenzaron a aceptar entre sus miembros a cualquier persona que compartiera sus demandas), Liberpueblo (organismo de derechos humanos vinculado al Partido Comunista Revolucionario, PCR), la Liga Argentina por los Derechos del Hombre (LADH, organismo de derechos humanos creados en 1937, actualmente muy vinculado al Partido Comunista, PC), la organización Madres de Plaza de Mayo La Plata (que reúne a madres platenses de desaparecidos) y el Movimiento Ecuménico por los Derechos Humanos (MEDH, organismo de derechos humanos integrado por personas de distintas iglesias, creado en 1976)". (González Leegstra, 2010)

[24] Uno de los casos significativos de la búsqueda de justicia en La Plata, es el juicio contra Ramón Camps en 1986. Camps fue jefe de la policía bonaerense, desde abril de 1976 hasta diciembre de 1977, y la Cámara Federal lo había condenado a 25 años de reclusión, con degradación e inhabilitación absoluta perpetua, tras hallarlo culpable de 214 secuestros extorsivos (47 de esas víctimas siguen desaparecidas), 120 casos de tormentos, 32 homicidios, 2 violaciones, 2 abortos provocados por torturas, 18 robos y 10 sustracciones de menores. Tuvo un importante rol en la represión en la zona, ya que fue cabeza de seis centros clandestinos de detención que funcionaron en la provincia de Buenos Aires, conocidos como "Circuito Camps", entre los casos más conocidos que se le imputan podemos mencionar al secuestro del grupo de estudiantes secundarios en lo que se conoció como "La noche de los lápices", y el allanamiento y asesinato en la casa Mariani – Terrugi y secuestro de la nieta de Chicha Mariani. Cumplió su condena hasta el 30 de diciembre de 1990, cuando a pesar del "día de protesta y duelo nacional" convocado por los organismos de derechos humanos y en medio de una masiva manifestación de repudio, lo alcanzó el indulto menemista junto con los ex comandantes condenados y el ex ministro José Martínez de Hoz, entre otros. La Ley de Obediencia Debida también absolvió por "falta de capacidad decisoria" a Etchecolatz, ex mano derecha de Camps, al médico Jorge Bergés, y al resto de sus subordinados.

Desde la reapertura de las causas, se han desarrollado cuatro juicios en La Plata: a Etchecolatz en 2006, al cura Cristian Von Wernich en 2007, al Circuito Camps en 2011 y el juicio por los crímenes del centro clandestino de detención llamado "La Cacha" en 2014, instalando a la ciudad como espacio de circulación de testigos, medios de comunicación, manifestantes, organismos de derechos humanos, artistas y oyentes de los juicios en general. Los procesos judiciales continúan desarrollándose en gran parte del país, de modo que el espacio judicial se ha convertido en un lugar no solo para la justicia, sino para la convergencia de militantes y defensores de los derechos humanos, para la escucha de testimonios y la construcción de nuevas memorias y re-lecturas sobre el pasado reciente. Los juicios se configuran como un nuevo espacio de intervención sobre el pasado, con múltiples formas y con nuevos actores sociales que renuevan su mirada.

1.5. El presente y la violación de los derechos humanos

El 18 de septiembre de 2006, se da un suceso que marca a la memoria local y a sus luchas. En el día en que se leían los alegatos por el juicio a Etchecolatz, es secuestrado por segunda vez Jorge Julio López, testigo clave en la causa y ex detenido- desaparecido durante la última dictadura militar, cuando se dirigía desde su casa al tribunal. Este secuestro - aún sin resolver- despertó múltiples manifestaciones y reclamos por parte de los organismos de derechos humanos, e instaló una serie de dudas sobre el sistema judicial, policial y democrático, que aún quedan sin respuesta. Así lo expresan desde el área de Comunicación de la CPM, en la Revista Puentes:

> ¿Puede existir, hoy, un grupo de tareas con capacidad operativa para secuestrar a alguien sin ser visto –aún sin contar con zona liberada–, no dejar rastros y mantenerlo desaparecido pese a una búsqueda en la que están empeñadas todas las fuerzas de seguridad y servicios de inteligencia, amén de existir una recompensa de 200.000 pesos por brindar datos acerca del paradero del secuestrado? ¿Investigan quienes aseguran estar investigando? ¿Tienen capacidad investigativa esos encargados de la investigación? (Bonomi, y otros, 2006: 8).

A su vez, proliferaron amenazas e intimidaciones a testigos y jueces[25], partícipes de los juicios de lesa humanidad en la ciudad de La Plata y en varios puntos del país. Desde el 2006 hasta la fecha, son varios los artistas y colectivos que vienen sosteniendo a lo largo de estos años una variada gama de acciones e intervenciones, para que no quede en el olvido la segunda desaparición de López. El día 18 de cada mes y en cada aniversario, se realizan marchas por el centro de la ciudad, muchas de ellas con

[25] En la ciudad de La Plata fue amenazado el Juez Corazza, Isabel Chicha Mariani (presidente de la Asociación Anahí y una de las fundadoras de Madres de Plaza de Mayo), el camarista Leopoldo Schiffrin. Y fue violado el domicilio de Nilda Eloy, quien además recibió llamadas que habrían sido cursadas desde un edificio del ejército. Y la sobreviviente de la Noche de los Lápices Emilce Moller recibió una carta firmada por tres ex comisarios de la bonaerense en la cual la increpaban. (Bonomi, y otros, 2006: 8)

múltiples despliegues artísticos que van desde performances, murales, pintadas y grafitis, stencil, máscaras, pancartas e instalaciones.

Según Ana Longoni en estas prácticas,

> se entrelazan y superponen recursos que podrían atribuirse a las dos grandes matrices de representación de los desaparecidos en el movimiento de derechos humanos en Argentina. Por un lado, la matriz de las fotos, que se remonta a las primeras rondas de las Madres a comienzos de la dictadura cuando ellas portaban sobre sus cuerpos las fotos de sus hijos e hijas, e insisten en la biografía particular de cada una de las víctimas del terrorismo de Estado y en el vínculo que une al que reclama con el ausente. Y por otro lado, las siluetas, las manos y las máscaras, que apuntan a cuantificar anónimamente la magnitud del genocidio y cuyo principio constructivo radica en la transferencia entre el cuerpo de los manifestantes y el de los desaparecidos (2009:7).

Es así que en este espacio de lucha, se entremezclan una serie de formas representacionales del pasado a las que se le suman nuevas. Las marchas se convierten no sólo en un espacio para las demandas, sino también en un espacio rico en intervenciones artísticas, donde el arte y la política confluyen en un específico activismo artístico, en el que colaboran artistas locales, colectivos de arte, instituciones y organismos de derechos humanos. A ellos se les suman acciones de artistas de otras localidades, que por ejemplo intervienen carteles, botellas de vino o vidrios de colectivos, donde es colocado el nombre o el rostro de Julio López, en un intento de interpelar al espectador.

En las marchas por Julio López confluyen varios sectores de defensa de los derechos humanos en la ciudad: la AEDD (Asociación de Ex Detenidos Desaparecidos), Madres de Plaza de Mayo, APDH La Plata, la Asociación Anahí, la organización HIJOS Regional La Plata, la Comisión Provincial por la Memoria, centros de estudiantes de las facultades platenses y colectivos de artistas independientes, muchas veces organizados por la Multisectorial.

Entre estas instituciones y organizaciones, se da también un fuerte trabajo para la protección de personas y grupos, donde sus derechos humanos son violados en la actualidad. Esta tarea está orientada por tres focos: la vulnerabilidad de necesidades básicas, la violación de derechos y garantías por parte de la policía federal (en la provincia de Buenos Aires, Luciano Arruga[26] es un caso emblemático sobre las desapariciones ocurridas durante la democracia y perpetuadas por la policía), y la violación de los derechos de los detenidos en penales bonaerenses es otro de los trabajos que afronta la CPM, a través de trabajos educativos, organizado por talleres y programas que realizan en barrios y localidades de la provincia, y la denuncia, investigación y reclamo en la calle y medios de comunicación sobre violaciones a los DDHH. En esta línea de reflexiones, Sandra Raggio (Coordinadora del área de Investigación y

[26] Adolecente desaparecido en el año 2009, cuando fue secuestrado por la Policía Bonaerese de Lomas de Zamora, como represalia por su negativa a robar para los oficiales.

enseñanza de la CPM) sostiene que "deberíamos poder pensar lo extremo de una experiencia en relación con lo que aviene normal, con aquello que nos es tan cotidiano al punto que ni siquiera lo percibimos como para intentar detenerlo" (2007:33). Las políticas de la memoria pueden tener más de un sentido, y ésos están en relación con el proyecto de país que se tiene, de modo que estas políticas de la memoria modifican la relación entre el Estado y la sociedad, pues según Brossat, "la memoria de crímenes de Estado y de violencias extremas, ingresa en los circuitos de gobierno y se convierte en integrante de un dispositivo general de gubernamentalidad" (2006:18).

1.6. Prácticas en el espacio público

Desde mediados de la década de los 90 y hasta la actualidad, conviven diferentes formas de marcación y señalización de la ciudad, gestadas para recordar y repudiar al terrorismo de estado. Entre ellas podríamos definir dos tipos, unas que tienen un carácter estático y otras que se presentan más móviles (Caffaso y otros, 2012). Dentro de las primeras encontramos placas, murales, monumentos, esculturas, sitios, calles y salas impulsadas por el estado, amigos, familiares y asociaciones. Y dentro de las segundas, prácticas como intervenciones, performances y marchas, surgidas sobre todo desde agrupaciones de organismos de derechos humanos.

A nivel de la política estatal podemos mencionar dos tipos de marcas que confluyen en el espacio público. Una iniciada en 1996, que es la marcación de los centros clandestinos de detención que funcionaron en la ciudad. Las placas son producto de la ordenanza municipal nº 8641 de mayo de 1996, impulsada por Iván Maidana; las primeras en señalarse fueron la Comisaría 5ta y la Brigada de Investigaciones (da Silva Catela, 2001:209). Y otra llamada "Baldosas blancas de la memoria", realizadas por la Secretaría de Derechos Humanos de La Plata desde 2011: se trata de la colocación de baldosas que señalan el lugar exacto donde la persona fue secuestrada. Ambas iniciativas intentan fijar en tiempo y espacio los acontecimientos, de una manera perdurable para la transmisión y denuncia de lo que allí sucedió.

También las calles platenses han sido intervenidas por artistas como el Grupo Escombros[27], que desde 1988 realiza murales cuya temática es la denuncia sobre la situación social, política y económica, y el rol del Estado. Entre sus intervenciones destacadas sobre los desaparecidos se encuentra "El hombre roto", emplazado en la puerta de la Facultad de Humanidades en el año 1995. Se trata de una figura

[27] Se trata de un grupo interdisciplinario, que es fundado en 1988 y que continúa hasta la actualidad desarrollando diferentes tipos de prácticas artísticas en el espacio público y en el circuito artístico. http://www.grupoescombros.com.ar

humana de más de 6 metros de alto, con un poema en su pecho que alude a la indiferencia y a quienes hicieron oídos sordos a la realidad que se vivía durante la última dictadura.

Un sitio de la memoria relevante para la ciudad ha sido la casa de “Chicha” Mariani[28], una de las fundadoras de Abuelas de Plaza de Mayo. La casa es testimonio del asesinato de la militante peronista Diana Teruggi junto a otras cuatro personas en noviembre de 1976, y del secuestro de su nieta Clara Anahí Mariani. El sitio conserva los agujeros de los cientos de balas que impactaron contra sus paredes, además de un boquete que fue provocado por un proyectil de tanqueta que atravesó los muros de la residencia, cuando más de 200 efectivos del ejército allanaron el domicilio. Desde el año 2011 se desarrollan visitas guiadas y actividades en los aniversarios. La búsqueda de la nieta de "Chicha" Mariani es conocida internacionalmente y ha abarcado distintos tipos de acciones, como muestras y cadenas de mails y de mensajes por Facebook, entre otras.

Dentro de lo que es el espacio urbano, las calles han sido significadas por las luchas de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, puntualmente en la ciudad de La Plata en la Plaza San Martín. Tal como explica Catela da Silva,

> Es un espacio demarcado: grandes pañuelos blancos están pintados sobre el piso alrededor del monumento a San Martín, indicando claramente el paso de las rondas. En cada una de las cuatro diagonales, que trazan los caminos principales de la plaza, las diferentes frases escritas identifican períodos y luchas por los desaparecidos: `Ni olvido ni perdón´, `Aparición con vida´, ´ Cárcel a los genocidas´, `Hoy como ayer no podrán quebrar la voluntad de lucha´ (da Silva Catela, 2001:163).

Para el 24 de marzo siempre se realiza el ritual de colgar las fotos de los desaparecidos alrededor de las rejas de la estatua de San Martín y en los alrededores de la plaza, a lo que se le suma durante la marcha los carteles, stencils y pintadas con los emblemas y adhesiones de los manifestantes.

Desde el año 1996 y hasta la actualidad, al poco tiempo de la conformación de la agrupación HIJOS, comenzaron a realizar prácticas conocidas como escraches. En todo ese tiempo tuvieron variaciones y nuevas motivaciones, pero la práctica se mantuvo siempre fiel a una respuesta a la falta de justicia estatal[29]. Éstas acciones comienzan a hacer visibles a los represores, señalándolos en el espacio público, frente a la mirada de vecinos y transeúntes. Estos actos, caracterizados por un clima festivo, murguero y teatral, se sintetizaban en un lema proclamado por la agrupación que es “Si no hay justicia, hay escrache”.

[28] La Casa Mariani- Terruggi queda en calle 30 entre 55 y 56, La Plata. Fue declarada Monumento Histórico Nacional por el decreto nº 848/2004. Allí funciona la Asociación Anahí, presidida por María Isabel “Chicha” Mariani.

[29] Para un estudio más pormenorizado sobre el tema consultar: Cueto Rúa (2010), Carras (2009), y da Silva Catela (2001).

El escrache, entonces, aparece con un tono novedoso que rompe con la ritualización y sacralización de lo que eran las marchas del movimiento de derechos humanos hasta el momento, ya que contaron con la colaboración de grupos de artistas como el GAC y Etcétera. Desde el año 1998, el GAC realizó las gráficas y pancartas que eran utilizadas en los escraches. Éstas subvertían el código vial simulando ser una señal de tránsito habitual para indicar la proximidad de la casa de un represor o de un centro clandestino de detención. Tal como señala Longoni "proporcionaron una indiscutible identidad y visibilidad social a los escraches, contribuyendo a que se evidenciaran como una nueva forma de lucha contra la impunidad" (2009: 10). Actualmente, los escraches continúan impulsados por la Mesa de Escrache Popular con una nueva motivación, que es hacer visible el reclamo de aparición con vida de Jorge Julio López. Las intervenciones y marcas de carácter artístico en reclamo por López son organizadas por distintos colectivos políticos y artísticos de la ciudad, como "Arte al Ataque", "Grupo La Olla", "Unidades Muralistas Hermanos Tello", entre otros. Estos han tenido una fuerte vinculación con el MAM y han desarrollado actividades como muestras y talleres allí.

En este panorama, es posible advertir que las memorias sobre el terrorismo de estado son un campo no solo de construcción compartida sino también de luchas por los sentidos del pasado, dónde cada cambio en las coyunturas políticas se vio reflejado en los modos en que se afrontaron y pensaron las distintas políticas por la memoria, las estatales y las de los organismos de derechos humanos.

Capítulo II: Surgimiento y desarrollo del Museo de Arte y Memoria

"El arte tiene un valor de destinación, efectivamente político,
de resistencia (…) este arte respeta una ley que le es exterior,
heterónoma:
una ley que lo insta a recoger y levantar a los vencidos de la historia,
a los sin-huella, a los desaparecidos"
Jean Luis Déotte (2000: 149)

2.1 La creación de la Comisión Provincial por la Memoria

La creación de la Comisión por la Memoria de la Provincia de Buenos Aires (CPM) se incluye dentro de las políticas estatales, ya que fue posible debido a la resolución legislativa N° 2117 de la Cámara Diputados de la Provincia de Buenos Aires en julio en 1999[30], mediante la cual se impulsa la creación de un organismo público extra-poderes (que funciona de manera autónoma y autárquica desde ese momento a la fecha). Está integrada por referentes de organismos de derechos humanos, religiosos de distintos credos, intelectuales, funcionarios universitarios y judiciales, legisladores y sindicalistas; y se desarrolla en el edificio en el que había funcionado durante medio siglo la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA).

Según Vinyes, "una política pública es la combinación de tres elementos: un objetivo, un programa y un instrumento" (2008:28), en este caso el estado provincial accede al objetivo de generar un espacio y un organismo que trabaje sobre el pasado reciente argentino y su transmisión, la defensa de los derechos humanos, y a que investigue, gestione y custodie el primer archivo de inteligencia policial desclasificado de la Argentina: el Archivo de la DIPPBA. Tal como relata Hugo Cañón, presidente de la CPM[31],

> la tarea de la Comisión Provincial inicialmente estaba vinculada a los Juicios por la Verdad: lo dice la ley que la crea, que explicita que su función es justamente para acompañar y apoyar los juicios, con el fin de utilizar el archivo de la Ex Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPBA) y aportar pruebas desde ese archivo"(Andriotti Romanini, 2015).

En este sentido, Sandra Raggio y Laura Lenci explican que "la CPM es interesante porque no surge como una demanda de los organismos de derechos humanos, como otros espacios de memoria" (Lenci y Raggio, 2011:2), ya que al tratarse de una iniciativa del poder legislativo fueron convocados,

> referentes vinculados con la lucha por los derechos humanos, con reconocimiento y trayectoria. Entre ellos estuvo Estela de Carlotto, presidenta de Abuelas de Plaza de Mayo;

[30] Ratificada por la ley 12.483 del 13 de julio de 2000 y su modificatoria, la ley 12. 611/2000.
[31] Presidente de la CPM hasta octubre de 2014.

> el presidente de la CPM es Adolfo Pérez Esquivel, premio Nobel de la Paz 1980 y un referente central del movimiento de derechos humanos; Laura Conte, madre de Plaza de Mayo-Línea Fundadora y vicepresidenta del Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS); Aldo Etchegoyen, pastor de la Iglesia Metodista y también referente de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH)y varios referentes vinculados con el movimiento de derechos humanos a nivel nacional. Y también miembros del sindicalismo vinculado por las luchas por los derechos humanos, como la Central de Trabajadores Argentinos (CTA); miembros de la Justicia, hay jueces federales, fiscales que participan de la CPM; de la Universidad Nacional de la Plata (UNLP) y una representación ecuménica, de diferentes credos. Está Daniel Goldman, de la comunidad judía de Buenos Aires; la monja Martha Pelloni, una reconocida luchadora por los derechos humanos, en los años '90 sobre todo, que es de la Iglesia Católica (Lenci y Raggio, 2011:2),

los miembros fueron cambiando a lo largo del tiempo y hasta marzo de 2012 la CPM mantuvo la siguiente estructura organizativa:

- **Archivo de la DIPBA:** la CPM ocupa el edificio donde funcionó, desde 1957 hasta el año 1998, la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA), de modo que posee además la característica de ser "sitio de memoria". Tal como reconstruye Marengo, el archivo se desclasifica "en el marco de la primera intervención civil de la policía de la Provincia de Buenos Aires en el año 1997, mediante el Decreto Nº 4506 y convalidado luego por la Ley Nº 12.068 del 23 de diciembre del mismo año, la Dirección General de Inteligencia -con aproximadamente 700 policías en actividad- fue finalmente disuelta el 30 de abril de 1998. A partir del 10 de junio de 1999, la Cámara Federal de Apelaciones de La Plata dictó una medida de ´No Innovar´ sobre el Archivo de la DIPBA, al contener documentos de valor probatorio para las causas judiciales en el marco de los Juicios por la Verdad. En el año 2000, por medio de la Ley provincial Nº 12.642 la Comisión Provincial por la Memoria recibió el archivo" (2012: 21). Laura Lenci, ex directora del archivo, explica que uno de los trabajos que se realizó con el acervo es seleccionar la documentación para hacer aportes a los Juicios por la Verdad que estaban en funcionamiento en ese momento, pero fundamentalmente al Juicio por la Verdad de La Plata (Lenci y Raggio, 2011:11). Entre las tareas del archivo están las de preservar la documentación, aportar a los juicios (Juicio por la verdad, y posteriormente a los juicios penales que comenzaron a realizarse desde el año 2006), y a pedidos personales y de familiares e investigadores. Entre los materiales que conforman este registro documental se han encontrado informes de inteligencia y recortes periodísticos sobre la agrupación H.I.J.O.S, así como valiosas pruebas del accionar policial que sirvieron en diferentes juicios penales. Algunas de las causas que han recibido aporte probatorio del archivo de la DIPBA son: la Causa Mercedes Benz (que forma parte de la causa "Campo de Mayo"), el Juicio a Etchecolatz (Causa iniciada en el Juicio por la Verdad), la Comisaría Quinta de La Plata, el Puesto Vasco, la Masacre de Fátima y Cambiaso-Pereyra Rossi[32].

- **Área de Comité contra la Tortura:** es un área creada en el año 2002, con el objetivo de monitorear lugares de detención, y prevenir y denunciar violaciones a los derechos humanos de

[32] Centro de documentación y Archivo. Área de justicia. Comisión Provincial por la Memoria. http://www.comisionporlamemoria.org/archivo/?page_id=8. Consultado el 2 de febrero de 2013.

personas privadas de su libertad. Entre sus temáticas se encuentran las violaciones de derechos en los lugares de detención de la provincia de Buenos Aires (cárceles, comisarías e institutos de menores), y casos de abuso policial en general. Otro objetivo consiste en coordinar acciones tendientes a la difusión de esta problemática. Entre sus tareas se encuentra la de publicar un Informe anual que da cuenta y evalúa el estado de situación de estas políticas en la Provincia de Buenos Aires[33].

- **Área de investigación y enseñanza:** está bajo la dirección de Sandra Raggio desde su creación en el año 2000. A partir del año 2002 una de sus tareas más importantes es el Proyecto "Jóvenes y Memoria, recordamos para el futuro", que se desarrolla en escuelas secundarias. En el mismo se trabaja la elaboración de la experiencia pasada bajo el eje autoritarismo y democracia. A su vez, trabajan diferentes proyectos educativos como el programa "Justicia y memoria", donde se asiste a los juicios con jóvenes secundarios y luego se hacen talleres de reflexión, se realizan capacitaciones y cursos para docentes y se crean recursos didácticos para utilizar en el aula. La Maestría en Historia y Memoria (UNLP) fue una iniciativa de la Comisión que desarrolló junto a la UNLP en el 2003. También tienen un área de investigación, que viene trabajando sobre el tema de marcas, sitios y memoriales sobre el terrorismo de estado en la Provincia de Buenos Aires.
- **Área de Comunicación y Cultura:** esta área estuvo bajo la dirección de Ana Cacopardo hasta marzo de 2012. Funcionaba en un edificio cedido en comodato por el Ministro de Economía de la Provincia de Buenos Aires, en calle 9 entre 51 y 53. Allí se ha instalado el Museo de Arte y Memoria desde su fundación. Entre las tareas del área, se encontraba todo lo referido a difusión periodística, la edición de la Revista Puentes, la producción de muestras artísticas con materiales de la CPM que son itinerantes, la producción audiovisual -entre ellas el registro fotográfico y visual de los juicios que se desarrollan en la ciudad de La Plata y en localidades de la provincia[34]-, la producción de documentales[35] y la gestión del museo, que además de la exposición de muestras realiza cine debate, presentación de libros, talleres, visitas guiadas y posee una videoteca de consulta abierta. Tal como relata Ana Cacopardo desde la creación de la CPM y del área de Comunicación y Cultura,

[33] Comité Contra la Tortura. Comisión Provincial por la Memoria. http://www.comisionporlamemoria.org/comite/index.php. Consultado el 2 de febrero de 2013.

[34] La CPM ha firmado un convenio con el Instituto Nacional de Artes Visuales (INCAA) para que se registren los juicios en otras localidades de la provincia de Buenos Aires.

[35] Entre ellos se encuentra el documental sobre el juicio a Etchecolatz titulado "Un claro día de Justicia", en el que se incluye la segunda desaparición de Julio López, que ha sido un acontecimiento que reavivó la lucha por los derechos humanos en La Plata, desarrollándose diversas actividades en el espacio público. También han producido una serie de documentales titulados "Secreto y confidencial" sobre el encuentro de familiares y personas que van a solicitar materiales del archivo de la DIPBA.

> "siempre apareció el tema de la producción cultural como un territorio que nos interesaba pensar, trabajar y reflexionar, porque nos parecía una herramienta para la reflexión, la transmisión y la sensibilización en torno a los temas de historia reciente en nuestro país y también en torno a la agenda actual de Derechos Humanos"[36].

2.2. Hacia la construcción de un espacio oficial del arte para la memoria

El Museo de Arte y Memoria de la ciudad de La Plata fue fundado en el año 2002, por la Comisión Provincial por la Memoria (CPM), se trata de

> el primer museo argentino que reúne la obra de artistas plásticos, fotógrafos y demás producciones visuales cuyo eje temático está directamente relacionado con la memoria de los procesos autoritarios en la Argentina y, en particular, de la última dictadura[37] .

Según Paula Bonomi, integrante del equipo de la CPM en el área de Comunicación y Cultura explica que en ese momento, "el proyecto surge de la necesidad de pensar al arte como un vehículo de transmisión para pensar todos los temas y problemáticas sociales que trata la CPM",porque para ella el arte "sensibiliza y amplia fundamentalmente el círculo de los convencidos"[38].

Si bien desde la CPM existían intenciones de generar proyectos desde el arte, el MAM se gesta por dos datos coyunturales, el primero que,- tal como relatan Ana Cacopardo, Paula Bonomi y Hugo Cañón- se originó por iniciativa del pintor Carlos Alonso, que tiene a su hija desaparecida, quién le ofreció a la CPM prestar todas sus pinturas. Entonces, "se nos ocurrió que teníamos que tener un espacio para hacer muestras y presentar esta obra que es tan importante" (Andriotti Romanini, 2015), sostiene Cañón. Para Cacopardo la obra de Alonso y puntualmente la muestra "Manos anónimas"[39], es "una obra emblemática para pensar el terrorismo de estado"[40]. De este modo, el 5 de diciembre de 2002 la muestra de Alonso fue la inaugural, se estableció como permanente y contó con la participación de otros artistas como León Ferrari, Marcelo Brodsky, Claudia Contreras, Edgardo Vigo, Daniel Ontiveros, Hugo Soubielle y Roxana Fuertes.

El segundo dato coyuntural, fue en relación al espacio físico donde funciona el MAM. Pues, la efectiva realización del museo llevó aproximadamente un año de debates, investigaciones y decisiones.

---

[36] Entrevista a Ana Cacopardo. Realizada por la autora, el 9 de agosto de 2012.
[37] "Un Proyecto colectivo" Página 12. 28 de enero de 2003.
[38] Entrevista a Paula Bonomi. Realizada por la autora el 7 de mayo de 2012.
[39] Serie pictórica constituida por 37 obras, en su mayoría compuesta por dibujos, realizados en lápiz y pastel al óleo, correspondientes al periodo entre 1981 y 1991 por Carlos Alonso. Sus pinturas relatan sucesos trágicos, de opresión, pérdida y violencia acaecidos durante la última dictadura militar.
[40] Entrevista a Ana Cacopardo, ya citada.

Tal como figura en el acta interna de la CPM[41], en febrero de 2002 se decidió solicitar el edificio para el funcionamiento del museo, "la casa fue la que fue, porque ligada a la crisis del 2001 estaba la voluntad política. Recuerdo que en ese momento era la gobernación de Felipe Solá, estaba la orden política de que los ministros se despojaran de sus residencias", relata Cacopardo. En el mismo sentido, Hugo Cañón explica que tanto la casa donde funciona la CPM como la del MAM fueron cedidas por coyunturas que se dieron "de un modo más azaroso que planificado" (Andriotti Romanini, 2015). Ya que como relata Cañón, en una reunión con el Ministro de Economía Gerardo Otero, el tema de la necesidad de un edificio para el MAM "salió tangencialmente, porque no era el tema principal de conversación. Y así nos dio el comodato, de la residencia que le correspondía como Ministro de Economía" (Andriotti Romanini, 2015), en un fidecomiso que se renueva año a año.

Una de las tareas iníciales para pensar sobre el tipo de espacio que querían fundar fue hacer un relevamiento y una reflexión acerca de instituciones museísticas sobre memorias de terrorismos de estado y dictaduras, en Europa y sobre todo enfocado en el caso alemán. Así realizaron una serie de entrevistas a Beatriz Sarlo, Hilda Sábato, Elizabeth Jelin, y consultaron bibliografía. Entre las discusiones se encontraban cómo se constituiría la institución, cuáles serian los criterios curatoriales, qué nombre le pondrían y qué nociones de museo aparecían como modelos a seguir. Tal como explica Ana Cacopardo, en ese momento en la Argentina estos temas recién comenzaban a plantearse, y aún no había experiencias en lo museístico sobre la temática, por lo que fue empezar a pensar, debatir y generar prácticas. Según Cacopardo, la

> "idea de museo, si la pensábamos tal cual se conocían experiencias en la Argentina, la verdad es que se llegaba a una serie de conceptualizaciones completamente divorciadas de las ideas que teníamos nosotros. La idea de museo como algo anquilosado, algo estático, esta idea de lo que no dialoga, esta idea de lo fijo, es decir, desde la experiencia del grueso de los museos aquí en la Argentina; sin embargo cuando revisás la experiencia internacional ves que sucedió otra cosa, y ahí está bien asociado a la investigación y aparecían otras búsquedas, por lo tanto finalmente se impuso la idea de museo con el desafío, de cargarlo de los sentidos que fuéramos capases nosotros de imprimirle a la institución"[42].

Finalmente, esta noción se cristalizó también en el nombre de la institución ya que si bien uno de los nombres posibles que surgieron fue el de "Museo de los pañuelos blancos"[43], se resolvió hacer una votación para definir el nombre y quedó el nombre de "Museo de Arte y Memoria".

Según Cacopardo, los objetivos del MAM son

[41] Comisión Provincial por la Memoria. Acta nº 18, pág. 52. 17 de febrero de 2002.
[42]Entrevista a Ana Cacopardo, ya citada.
[43] Op. Cit. Comisión Provincial por la Memoria. Acta nº 18, pág. 52. En el acta no hay más detalles de este momento, no se explican argumentos para los nombres ni debates sobre el tema.

> “reunir y preservar obra, mostrar, generar una institución que en una primera instancia nació fuertemente con una obra patrimonial ligada a la memoria del terrorismo de estado, pero como siempre en el concepto de la Comisión, la idea de memoria está fuertemente asociada al compromiso en la agenda de los temas del presente, por lo tanto de la agenda de derechos humanos de la Provincia de Buenos Aires”[44].

Desde su fundación se expusieron muestras artísticas de diferentes disciplinas como plástica, fotografía, teatro, cerámica y cine, y muestras de producción propia de la CPM, donde por ejemplo se exhiben contenidos del archivo de la DIPBA. Estos trabajos han sido realizados en conjunto con el MAM, muchas veces con la participación de la fotógrafa Helen Zout y con un montaje de carácter artístico. El museo hace, desde su fundación, una muestra de elaboración propia todos los años. También se realizan talleres artísticos, debates, conferencias y ciclos de cines abiertos a la comunidad.

El MAM también tiene un fuerte trabajo con las nuevas generaciones, que es canalizado por medio de visitas guiadas a escuelas secundarias y un trabajo de extensión cultural con muestras itinerantes y con la exposición de nuevos artistas.

2.3 Museos, arte y memoria

Este “boom de la memoria”, se ha convertido en un estado general para los países occidentales desde la década de los 70´, por un lado por la accesibilidad de artefactos disponibles y propios de la cultura de masas como videograbadores, fotografías, televisión, la escritura de memorias y autobiografías, y por el otro como medio para trabajar y elaborar memorias traumáticas, sobre todo de las violencias ejercidas por las dictaduras, convirtiéndose la memoria de la Shoa en un paradigma clave (Huyssen, 2001).

En los países del Cono Sur latinoamericano este boom llega unas décadas después. Y es desde principios del siglo XXI que se comienzan a levantar “museos de la memoria” con el fin de conmemorar, transmitir, interpretar y explicar la violencia política ejercida por los terrorismos de Estado en sus diversos contextos. El Estado Argentino fue pionero en estas políticas y promovió diversos proyectos museísticos: el Museo de la Memoria de Rosario en 1998[45], el Parque de la Memoria (Ciudad Autónoma de de Buenos Aires) con iniciativa desde 1997 e inaugurado finalmente en el 2007, el Museo de Arte y

[44] Entrevista a Ana Cacopardo, ya citada.

[45] Desde diciembre de 2010, el Museo de la Memoria de Rosario funciona en su sede definitiva, donde ofrece al público una sala de muestra permanente llamada “Relato por el arte”, con obras diseñadas por destacados artistas de la ciudad de Rosario, y otra de exposiciones temporarias.

Memoria de La Plata proyectado en el 2001 e inaugurado en 2002, y el Espacio Memoria y Derechos Humanos en la Ex ESMA (Ciudad autónoma de Buenos Aires) anunciado en el 2004 y creado en 2007; entre otros.

Un dato interesante a destacar y estudiado por Andreas Huyssen (2001), es que los museos tradicionalmente se han establecido como instituciones constructoras de identidades nacionales, por lo que se han instalado en la sociedad como estructuras de sentimiento, experiencia y percepción. Y en tanto tales, siempre construyen al pasado, a la luz del discurso y las necesidades del presente. El museo sería entonces un instrumento político y sus objetos herramientas materiales que le dan soporte narrativo.

Los museos[46] se establecen como espacios creados para conservar una memoria particular, así es posible producir un sitio que problematice el terror, lo señale y le dé un contexto de interpretación, "ya que el valor de la construcción simbólica se articula con el contexto de una sociedad determinada" (Flores, 2007:186), es decir que el espectador - por su contexto social- completará e interpretará lo que se le muestra, pues las imágenes o ideas simbólicas exhibidas nunca cierran el mensaje. Una de las características de los museos, es la de poseer un horizonte de expectativas prevaleciente en su público (Edwards, 2006: 251), es decir que existe una "colaboración tácita entre los conservadores y el público para mantener una expectativa" (Edwards, 2006:253) de lo que va a encontrar un visitante al ingresar a un museo, sea del tipo que sea.

Así, este museo como muchas instituciones que evocan a las historias recientes sobre las dictaduras militares y sus traumas, utilizan al arte como medio; como por ejemplo el archivo de la Comisión Provincial de Córdoba, el Museo de la Memoria de Rosario, el Parque de la Memoria de Buenos Aires, en el Espacio Cultural Nuestros Hijos (ECuNHi), de las Madres de Plaza de Mayo, El Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, entre otros. En el MAM esto se da de manera concluyente al ser una institución que admite que su lenguaje es el arte. Frente a esta realidad nos preguntamos ¿porqué el arte ha sido uno de los lenguajes fundamentales con los que estas nuevas instituciones y también

[46] En este punto desarrollamos un enfoque clásico sobre los museos, dejando de lado la noción de "sitios de conciencia", ya que si bien pertenecen algunos sitios de Derechos Humanos en Argentina (como Memoria Abierta, el Museo de la Memoria de Rosario, la Casa por la Memoria y la Cultura Popular de Mendoza, la Comisión de Homenaje a las Víctimas de los Centros Clandestinos de Detención el Vesubio y Proto-Banco de La Matanza, el Archivo de la Memoria de la Pcia. de Córdoba, el Centro Cultural por la Memoria de Trelew y la Dirección de Derechos Humanos del Municipio de Morón: proyecto de investigación antropológica y arqueológica Mansión Seré),el MAM no se alinea explícitamente bajo esta categoría, así como tampoco pertenece a la Coalición Internacional de Sitios de Conciencia.
Fuente: http://www.sitesofconscience.org/es/miembros/

muchos organismos de derechos humanos se dirigen a la sociedad en general?, ¿qué lazo une al arte y la memoria?, ¿qué posibilita y deja aún sin resolver?

En tanto lenguaje, el arte, desde sus inicios, ha sido un canal de narración de episodios de la historia en las sociedades occidentales, por lo que transmite a su vez las ideologías y preocupaciones de la época, puede apropiarse de un contenido político y albergar propósitos tales como la concientización o la transmisión de relatos del pasado. Nace como materialidad simbólica, para ser exhibido y en su interior alberga el propósito de ser visto por un otro espectador (Lorenzano y Buchenhorst, 2007).

El arte, contribuye así a la actividad de los derechos humanos, ya que ésta depende en gran medida de la expansión y profundidad del discurso de la memoria en la sociedad. Según Déotte, el arte de nuestra época tiene un valor de destinación "efectivamente político, de resistencia, y que, sin embargo, se expone y se reproduce fácilmente" (Déotte, 2000:149), según el autor, el arte responde a una ley exterior que es recoger y levantar a los vencidos de la historia, a los sin-huella, a los desaparecidos.

En este sentido, Florencia Battiti sostiene que "en la escena de las artes visuales de la Argentina postdictatorial existe una serie de producciones artísticas que se constituyen como una vertiente más del trabajo sobre la memoria social" (2007:310), a este tipo de obras Brauer las denomina "arte mnémico" ya que es un arte que evoca y trabaja para la memoria, pero que requiere de la intervención activa del espectador en un ejercicio reflexivo. Huyssen lo clasifica como

> memory art, un arte que hace memoria, práctica artística que se aproxima a la prolongada y compleja tradición del art of memory, de las técnicas para recordar, con su mixtura de texto e imagen, de retórica y escritura. Una suerte de arte mnémonico publico que no se centra en la mera configuración espacial sino que inscribe fuertemente en la obra una dimensión de memoria localizable e incluso corporal. Se trata de una práctica artística que vulnera los límites entre instalación, fotografía, monumento y memorial. Su lugar puede ser el museo, la galería o el espacio público. Su receptor es el espectador individual, pero él o ella es convocado no solamente en tanto individuo sino también como miembro de una comunidad que enfrenta el trabajo de conmemoración (2001:10),

Este tipo de obras son las expuestas en el MAM.

Una visita a un museo o sala de exposición es una experiencia, ya que a través de la contemplación de un cuadro o fotografía, podemos reconocer un contexto o una historia social. La muestra propone la exploración de un espacio configurado de tal manera que invita recorridos, experimentación de sensaciones y lectura de descripciones de sucesos vividos por otros. Según Brauer

(2007:272), ser testigo de una instalación artística hace accesible la comprensión de una experiencia ajena, al hacerla propia. A su vez Lemagny considera que la tarea del curador o galerista implica que

> la más discreta espacialidad, el más sobrio movimiento de iluminación o de plano, ya implica tal compromiso visual que, a la vez, puede confirmar y superar las obras presentadas, y conducir al visitante a lo más particular, a lo más íntimo, a lo más interior de la extensión (2008:147).

Para que el espectador sienta esa experiencia artística, es decir para que la obra actúe como disparador de un ejercicio de memoria crítica, "es necesario entrar en el `juego´ de la experiencia estética, entablando un diálogo con la obra en el que, necesariamente, hará uso de sus competencias previas" sostiene Battiti (2007: 312) y las cuales son fruto de la socialización, tanto como de experiencias anteriores. Es decir, que "las imágenes son textos que forman parte de un contexto y son leídas por los espectadores que comparten un código. Las obras de arte renuevan los códigos cuando son tales y los espectadores las leen de un modo abierto y polisémico. Cuando la imagen (visual, teatral, literaria) le completa al espectador algo que le falta, éste la toma para fijar una idea que trasciende la palabra" (Flores, 2007:190), aquí el espectador participa de la construcción del sentido de la obra.

Así, el arte se establece como un canal para la transmisión y construcción de sentidos del pasado dentro del museo. Esta preocupación por la transmisión es intrínseca a la memoria y a los espacios museísticos, siendo uno de sus principales objetivos la comunicación con otras generaciones. De acuerdo a Jelin,

> para poder transmitir los sentidos del pasado hay al menos dos requisitos: el primero, que existan las bases para un proceso de identificación, para una ampliación inter-generacional del `nosotros´. El segundo, dejar abierta la posibilidad de que quienes `reciben´ le den su propio sentido, reinterpreten, resignifiquen –y no que repitan o memoricen- (2002:126),

Para esta tarea el arte es un lenguaje que abre interrogantes, más que dar respuestas. Jacques Rancière (2010) lo denomina como el "modelo pedagógico de la eficacia del arte", es decir, un momento de reconocimiento de los signos de lectura instalados por el autor. Al reconocer esos signos es posible sentir una proximidad o distancia "que nos empuja a intervenir en la situación así significada, de la manera anhelada por el autor" (2010:55).

Entonces, las memorias exhibidas es un espacio museístico a través del arte, tienen por objetivos: mostrarse, exhibirse, darse a conocer, no quedar en el olvido, ya que se mueven en la esfera de lo público o aspiran a ello.

2.4 Los desafíos del problema: el lugar de la fotografía en el MAM

Durante el período que analizamos al MAM, la imagen fotográfica ha sido uno de los dispositivos más explorados y expuestos por la institución, de múltiples formas: desde exposiciones de elaboración propia que hacen uso de imágenes del archivo de la DIPBA, muestras de fotógrafos artísticos o lo que puede llamarse también fotografía de autor, hasta muestras itinerantes donde la fotografía compone el grupo mayoritario. También se pueden encontrar en materiales educativos, como el Proyecto "El museo va a la escuela". En este sentido, un dato no menor dentro de los espacios de memoria y fundamentalmente importante en el MAM, son los recursos económicos, ya que estos dependen de directivas de la CPM, que a su vez depende de la bajada presupuestaria de la Provincia de Buenos Aires; cuestión que suele ser muy limitada y conflictiva[47]. Para los espacios de exposición, es mucho más económico el montaje y los seguros de obras fotográficas que de obras plásticas o de otros tipos, justamente por esa característica inherente de poseer negativos, propiciando la posibilidad de obtención de multiplicidad de copias.

Nos interesa indagar el uso y las formas en que el material fotográfico ha sido expuesto en el MAM ya que consideramos que, en tanto dispositivo que fija momentos pasados, su uso está unido a un tiempo que no es el presente. Es un objeto que sirve para la recordación, el homenaje, el reclamo y la denuncia; y desde la última dictadura militar ha sido utilizado de diversas formas por los organismos de derechos humanos y familiares de desaparecidos, de modo la fotografía pasó a formar parte del ámbito público y privado. Las rostros de los desaparecidos se han convertido en un símbolo y en una forma de lucha de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo en las calles argentinas, pero también se convirtieron en objetos de devoción en el seno íntimo del hogar (Catela da Silva, 2009). Madres, hermanos e hijos les hablan a las fotografías de sus familiares desaparecidos, a la vez que muchas veces sacan a la calle esa misma imagen, en la lucha por la verdad, la justicia y la memoria. Varios autores coinciden en señalar que las fotografías se han convertido en íconos indiscutibles de las luchas emprendidas por los organismos de derechos humanos (Langland, 2005; Sarlo 2002; Catela da Silva, 2001; entre otros). Sarlo destaca que las fotos de las víctimas pasan a ser parte de un texto visual colectivo que ella llama "discurso iconográfico de la ausencia" (2002: 44). Debido a esto, creemos importante reflexionar sobre cuáles son las fotografías que forman parte de las muestras del museo, cómo se exhiben, que temas

[47] Conflicto cubierto por la prensa: Perez Esquivel, Adolfo. "Carta abierta de la CPM al gobernador Scioli por recorte presupuestario". 18/10/2012. Blog personal de Adolfo Pérez Esquivel. http://www.adolfoperezesquivel.org/?p=2624/ CPM. "Acuerdo por el presupuesto". 2/11/2012. Página de la CPM. http://blog.comisionporlamemoria.org/archivos/9542/ Diario Popular. "Recortaron presupuesto de la Comisión Provincial por la Memoria". 1/11/2012. Http://www.diariopopular.com.ar/notas/135626-recortaron-presupuesto-la-comision-provincial-la-memoria

abordan, qué ideas sobre la imagen fotográfica acercan. ¿Qué nociones sobre la ausencia y los desaparecidos revelan? ¿Cómo se da esto en el espacio museístico y que otros saberes convoca?

En tanto objeto, las fotos son materialidades de la memoria, huellas y marcas que unen al pasado con el presente. Instalan temas e invitan a la reflexión. En el caso de las Muestras Itinerantes se da algo muy relevante que es el poder multiplicador de la imagen. Como explica Ana Cacopardo, la fotografía en el museo tiene un valor muy importante, ya que pueden replicar las muestras y así montarlas en distintos lugares del país, cuestión que no permite otro tipo de obras, como la plástica. Siempre hubo una preocupación por instalar la temática y ampliar el territorio de incidencia del museo, y para eso las muestras fotográficas fueron una herramienta fundamental. El museo logra ampliar su territorio, a través de una red de espacios e instituciones en las que instala sus obras, entre ellas se destacan universidades, escuelas primarias y secundarias, centros culturales y otros espacios de memoria, que abarcan distintos puntos del país. El circuito de estas muestras, de la temática que tratan y de la forma en que son trabajadas por el MAM, logra ampliarse hasta diferentes puntos del país, a los que estas imágenes llegan precisamente por este contacto. Es por eso que nos parece relevante su rol dentro del museo, ya que es uno de los canales que abre a esta institución hacia el exterior. De modo que la fotografía, al tener esta característica tan analizada por Walter Benjamin de poder reproducirse técnicamente, puede salir al encuentro del espectador, es decir que “al multiplicar las reproducciones, sustituye la ocurrencia irrepetible de lo reproducido por su concurrencia masiva. Esta técnica, además, actualiza lo reproducido al permitir a la reproducción salir al encuentro del receptor en cualquier contexto que se halle” (2005:97). Si tomamos como ejemplo a las seis series fotográficas que analizaremos en el capítulo 3, observamos que gracias a ellas el MAM logró exponer sus muestras itinerantes en más de 60 localidades de las provincias de Buenos Aires, Chubut, Río Negro, Mendoza, Entre Ríos, Santa Fe, Córdoba, San Luis, Chaco y Misiones (ver tabla 1 del anexo). Como decíamos, una de las funciones principales del museo es la transmisión, y esto es posible porque “se transmite a través de las representaciones de los hechos” (Pastoriza, 2005:90). Estas narran no solo distintos acontecimientos ocurridos durante la última dictadura militar, sino también sus consecuencias. Cada serie aborda temas particulares y ayuda a instalar la problemática de la memoria desde múltiples aristas. Los casos que vamos a analizar tratan sobre el lugar de los desaparecidos desde distintos enfoques: la escuela, el álbum familiar, los archivos, las pruebas, las fotos. Permiten reflexionar y cuestionar sobre variados acontecimientos del pasado, la vida luego de la desaparición de un ser querido, las búsquedas, la ausencia en el seno de la familia, la persecución política por parte de la policía y los secuestros en la ESMA. Estos trabajos nos permitirán indagar la tarea de representación y exhibición de significaciones del pasado reciente realizada por el museo, de modo que trabajaremos sobre la fotografía, porque tal

como exponen Feld y Stites Mor "las imágenes construyen sentidos para los acontecimientos, ayudan a rememorar, permiten transmitir lo sucedido a las nuevas generaciones. Colaboran para evocar lo vivido y conocer lo no vivido. Son, en definitiva, valiosos instrumentos de la memoria social" (2009:25).

El MAM cuenta con 25 muestras itinerantes que pueden dividirse en los siguientes tres grupos (ver anexo, tabla 2): doce muestras fotográficas; once muestras de fotografías y otros insumos plásticos; y dos muestras de plástica, afiches y otros lenguajes visuales. De modo que el dispositivo fotográfico es utilizado en la mayoría de las muestras, por un lado porque es explotado su carácter indicial, es decir que la imagen se utiliza con la idea de que la fotografía es una "huella de lo real" (Barthes, 1994).Este es el caso, por ejemplo, de las fotos utilizadas del archivo de la DIPBA que son parte de casi la mitad del total de las muestras itinerantes. Y por el otro lado, al tratarse la fotografía de un "arte de lo visual" (Claude Lemagny, 1992:196) le es posible complementarse y ser intervenida plásticamente y también ser incluida en creaciones artísticas.

Así, el dispositivo fotográfico es uno de los más utilizados para la itinerancia y también es utilizado en el proyecto "El museo va a la Escuela", un programa destinado a los jóvenes que se realiza en las propias escuelas secundarias. Consta de dos encuentros: el primero de reflexión sobre temas de identidad, memoria y autoritarismo a través de producciones artísticas en formato digital, y el segundo encuentro que consiste en un taller de producción plástica. Para esto se ha confeccionado un CD multimedia titulado "El Museo va a la escuela I" que consta de una selección de muestras plásticas y fotográficas: "Manos Anónimas" de Carlos Alonso, las fotografías de Marcelo Brodsky en "Buena Memoria", la muestra "Cruces, idas y vueltas de Malvinas" de María Laura Guembe y Federico Lorenz, "Como un León- Haroldo Conti" y "Heridas" del fotógrafo Alfredo Srur.

Capítulo III: Trayectorias artísticas-militantes: memoria y fotografía en el Museo de Arte y Memoria

"El arte es un estado de encuentro"
Nicolas Bourriaud (2008)

3.1 Pensar el MAM desde una concepción relacional

En concordancia con lo trabajado en el capítulo anterior, nos será posible comprender nuestra temática, donde se despliegan distintas estrategias por parte del MAM y de los fotógrafos en su trabajo de memoria, si ponemos en consideración algunos conceptos trabajados por Bourdieu (1990, 1995, 1997, 2000), Chartier (1990,1992) y Bourriaud (2008) que serán eje de nuestro análisis.

En este sentido, entendemos que el MAM es el punto desde el cual abordaremos el *espacio social* (Bourdieu) de la fotografía y la memoria en las ciudades de Buenos Aires y La Plata, ya que como sostiene Bourdieu "dado que hemos construido el espacio social, sabemos que estos puntos de vista, la palabra misma lo dice, son vistas tomadas a partir de un punto, es decir una posición determinada en el espacio social" (200: 133). En nuestro caso, el lugar foco son las ciudades de Buenos Aires y La Plata, dos ciudades próximas que mantienen estrechas relaciones e intensos intercambios artísticos, sociales y culturales, ya que una es capital nacional y la otra provincial, de modo que el flujo de proyectos culturales y políticos es predominante en la región. Denominamos a este campo especifico como artístico- militante, ya que si bien puede tratarse de una imbricación de dos campos separados, los trabajos de la memoria conllevan producciones específicas desde diversos dispositivos artísticos que son exhibidos en el MAM, tanto como en espacios propios del arte (como galerías, salas de exposición y museos de arte), así como también en ex centros clandestinos de detención, museos y sitios de la memoria, organismos de derechos humanos, universidades, marchas en la vía pública, entre otros, de modo que los artistas participan de estos espacios simultáneamente retroalimentándolos. A continuación abordaremos detalladamente cada uno de estos puntos, teniendo como horizonte cuatro *trayectorias*[48] de fotógrafos exhibidos en el MAM, cuyas muestras serán analizadas en el capítulo IV de la presente tesis. Examinaremos, por lo tanto, la constitución del campo haciendo foco en cuatro agentes: Marcelo Brodsky, Helen Zout, Gerardo Dell´ Oro y Lucila Quieto, ya que son casos claves para entender

[48] La trayectoria es entendida por Bourdieu, "como una serie de posiciones sucesivamente ocupadas por un mismo agente (o un mismo grupo) en un espacio en sí mismo en movimiento y sometido a incesantes transformaciones" (1997:82). La trayectoria es comprensible "a condición de haber elaborado previamente los estados sucesivos del campo en el que ésta se ha desarrollado, por lo tanto el conjunto de las relaciones objetivas que han unido al agente considerado- por lo menos, en un determinado número de estados pertinentes del campo- al conjunto de los demás agentes comprometidos en el mismo campo y, enfrentados al mismo espacio de posibilidades" (Bourdieu, 1997:82).

las características de las distintas generaciones de fotógrafos que trabajan en sus obras sobre el tema de los desaparecidos por la última dictadura militar argentina. Entre ellos reconocemos a tres generaciones: la primera que podríamos denominar la generación de los desaparecidos, a la que pertenecen Brodsky y Zout; una generación intermedia (entre la generación de los desaparecidos y la de los hijos) de la que pertenece Dell´Oro; y la de los hijos, a la que pertenece Quieto.

Este capítulo se centra en el análisis del MAM desde una mirada relacional[49] (Bouriaud, 2008), ya que como fue trabajado en los capítulos anteriores, cuando el museo se instala en la ciudad de La Plata existía una realidad particular con respecto a la memoria y los derechos humanos en la región. Entonces, en esta parte del análisis, intentaremos responder a los siguientes interrogantes: ¿Qué situación se abre para el campo fotográfico de la memoria y los derechos humanos, dentro del espacio artístico?, ¿Qué posibilita?, ¿Qué alianzas y relaciones profesionales y militantes se generan? ¿Qué procesos de legitimación y validación se activan? ¿Qué tipos de trayectorias llegan al MAM? Y ¿Qué posibilidades se abren para los fotógrafos?

De acuerdo a la teoría bourdiana, concebimos a nuestros fotógrafos en tanto *agentes*[50] que se posicionan dentro del espacio artístico; estas posiciones no son fijas y dependen de distintas relaciones de alianza[51] y solidaridad entre ellos. A continuación nos ocuparemos de delinear y analizar la red de relaciones sociales (Bourdieu, 1995; Chartier, 1990) que se ponen en juego y que atraviesan la actividad del MAM, que posee un circuito particular de interconexiones protagonizados por un lado por los artistas, los cuales comparten espacios de formación y exposición así como historias de vida que los unifican, y por el otro, con organismos y luchas por los derechos humanos. Una de nuestras trayectorias claves es la de la fotógrafa Helen Zout, debido a que ha tenido una actividad particular dentro del campo fotográfico, no solo como artista sino también como gestora de diferentes espacios, y especialmente como curadora fotográfica en el MAM durante el período 2008-2012.

---

[49] Bourriaud plantea una teoría del arte desde una mirada relacional, y explica que si bien siempre se concibió al arte como un espacio independiente de la sociedad, la modernidad plantea un nuevo tipo de arte, un arte relacional, es decir "un conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo" (2008: 142).

[50] La noción de *agente* se "caracteriza por un yo como punto de unión de coerciones objetivas (el campo) y de determinaciones subjetivas (las estrategias elaboradas por el agente en función de su *habitus*, y cuyos fines tienden a coincidir con los fines inmanentes al campo), la noción de agente pone claramente de manifiesto la presencia de lo social (de disposiciones supra- individuales) en el corazón mismo de los pensamientos y comportamientos más íntimos y más conscientes". (Chauviré y Fontaine, 2008:12)

[51] Bourriaud (2008) nombra a este tipo de relaciones como "colaboracionismos" dentro del campo del arte y entre los artistas, pero notros las llamaremos alianzas, para no entrar en confusiones con otras investigaciones sobre el período dictatorial argentino.

A medida que nos sumerjamos en el análisis, será posible analizar y cotejar distintos aspectos que hacen al posicionamiento de ellos, por ejemplo en hitos clave en la historia de vida, espacios de formación y socialización, alianzas y relaciones profesionales y militantes, la cuestión generacional y la creación de nuevos espacios de exposición artística y sitios de memoria. En nuestro trabajo es interesante recuperar una pregunta realizada por Bourriaud (2008), en la que cuestiona ¿cómo es posible comprender los comportamientos artísticos de una época y los modos de pensar que los sostienen, si no partimos de la situación misma de los artistas? A partir de esta línea de reflexiones, nos es posible preguntarnos sobre cómo influyeron y repercutieron diferentes experiencias en relación con la represión ejercida por la última dictadura militar argentina, para dar lugar a una particular producción artística. Entre las experiencias que vivieron nuestros fotógrafos durante y a partir de la dictadura, se encuentran estados de persecución y exilio (exterior e interior), y pérdida de familiares.

Como pudimos ver en los capítulos anteriores, las luchas por el establecimiento y legitimación de memorias sobre la última dictadura militar penetraron en diferentes ámbitos, sujetos y prácticas, configurando una realidad particular que hace posible el trabajo del MAM y las prácticas de los fotógrafos y del campo de estudio organizado en torno a la producción y circulación de representaciones visuales. Desde esta perspectiva, y más allá de que existe un marco más amplio a estos casos, estas nociones nos ayudarán para vislumbrar aspectos de este campo artístico-militante, en el que el MAM en tanto institución museística, se instala como constructora y transmisora de sentidos del pasado, y los fotógrafos, en tanto artistas, trabajan a partir de un lenguaje sensible, en la construcción de identidades, elaboración de la historia y de memorias recientes.

3.2 Alianzas y relaciones profesionales- militantes en el campo del arte

3.2.1 Exponer en el Museo de Arte y Memoria

Como dijimos en el capítulo anterior, el MAM nace con el objetivo de transmitir y sensibilizar a la población en torno a los temas de historia reciente y sobre la agenda de Derechos Humanos que trabaja la CPM, por eso durante los primeros años intenta convocar a los artistas que venían trabajando las temáticas del pasado reciente, la memoria y los derechos humanos, pero también gestionar, encargar y producir obras de distintos temas que todavía los artistas no habían abordado.

El museo no tiene una política institucional explícita sobre qué tipo de obras o de artistas expone, pero la llegada de éstos al museo va ligada a una red de relaciones de las que son parte los

curadores y los artistas. Estas interrelaciones están basadas a un circuito artístico- militante en derechos humanos de los cuales todos forman parte en mayor o menor medida. A su vez, las temáticas a exhibir están directamente ligadas a las problemáticas que está tratando la CPM en ese momento, por eso como veremos a continuación, al principio había un interés de trabajar en torno a la represión, la memoria, quiénes eran los desaparecidos, y luego se van abriendo las temáticas hacia problemáticas más del presente, como la pobreza, los chicos de la calle, el gatillo fácil, las identidades de género, aunque siempre manteniendo problemáticas clásicas dentro del campo como la Guerra de Malvinas, el exilio, las huellas de la represión, entre otras.

Durante los primeros años el MAM contó con la curaduría invitada de Florencia Battiti (actual curadora del Parque de la Memoria-Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado[52]), quien participó en la gestión de las siguientes muestras:

Muestra	**Artistas participantes**	**Fecha**
"Conjuros contra el olvido" (muestra colectiva)	Rosana Fuertes, Daniel Ontiveros, Carlos Alonso, León Ferrari, Claudia Contreras, Marcelo Brodsky, Edgardo Antonio Vigo y Hugo Soubielle	Diciembre de 2002- Marzo de 2003
"Manos Anónimas"	Carlos Alonso	Marzo 2003
"Arqueología de la Ausencia"	Lucila Quieto	Marzo a julio de 2004
"Quienes eran" (muestra colectiva)	Diana Aisenberg, Claudia Contreras, Grupo Escombros, Andrea Fasani, Eduardo Gil, Magdalena Jitrik, Lujan Funes, Pablo Páez, Ricardo Pons, Ricardo Cohen y Graciela Taquini	Marzo a julio de 2005

Puntualmente, la muestra de Lucila Quieto tuvo diferentes tipos de circulaciones dentro del circuito artístico, en la calle y actividades militantes, ya que también fue exhibida en el marco de su militancia en distintos ámbitos como fábricas recuperadas, actividades en la vía pública y marchas. A su vez, el MAM le dio otra movilidad a su trabajo; por un lado a través de la muestra instalada en el museo por invitación de Florencia Battiti y Laura Ponicio durante el año 2004, y por el otro lado a través de las muestras

[52]"En el caso del Parque de la Memoria, las exposiciones que allí se realizan desde 2010 son propuestas por la curadora y la directora al Consejo de Gestión para su aprobación. Dicho consejo se reúne mensualmente y está compuesto por representantes de diez organismos de derechos humanos (los cuales no mantienen entre sí la misma presencia activa en las reuniones de consejo), funcionarios de las áreas de Educación, Espacio Público, Cultura y Derechos Humanos del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y un representante por la Universidad de Buenos Aires" (Battiti, 2013: 8)

itinerantes promovidas por el MAM, que le permitió llegar diversas escuelas del país. En este sentido, Lucila considera que el MAM potenció su muestra a raíz de,

> todo el trabajo que tienen ellos con las escuelas sobre todo en la provincia de Buenos Aires y todo lo que implica, no sólo La Plata y sus alrededores, entonces a mí eso me parece lo más interesante. Porque una vez me llamaron de una escuela, que queda en el conurbano bonaerense profundo, en un barrio súper humilde, tenían la muestra colgada y me invitaron a hablar, y yo de ninguna manera sino hubiera sido por la conexión del Museo y por el trabajo que ellos hacen en la Provincia, nunca hubiera llegado quizá a tener un intercambio de opiniones con pibes de esa escuela, y con los profesores, de saber cómo laburaban. Me parece que lo potenció desde ese lado, me interesa más que los trabajos circulen en escuelas, en barrios, en ámbitos fuera de lo que es el mundo de los museos, me parece mucho más interesante.[53]

Quieto volvió a exponer en el MAM en el marco de muestras colectivas para las que fue convocada por el museo para crear obra, una de ellas es la muestra de Oesterheld (2007) organizada por sus nietos, en la cual expuso una serie de collages y transfers sobre el personaje del Sargento Kirk[54]. Durante los primeros años de gestión el MAM estableció relaciones con artistas y colectivos locales a través de propuestas puntuales, donde en conjunto armaron los materiales a exhibir, tanto como las formas de montar las muestras[55].

En este marco de artistas y curadores invitados, la fotógrafa Helen Zout comenzó a participar durante el año 2004 para incorporase al staff permanente del museo en el 2008. Sus primeros trabajos tuvieron que ver con la curaduría de "Imágenes robadas, imágenes recuperadas" (julio 2004-marzo 2005), la primera muestra que trabaja con imágenes del archivo de la DIPBA.

El MAM, en correspondencia con directivas de la CPM, trabaja en torno a la política de dar visibilidad a los contenidos del archivo de la DIPBA, por eso desde su apertura pública producen distintas muestras que hacen uso de fotografías y/o legajos del acervo. Para todas ellas, el MAM convoca a artistas y colectivos de artistas para intervenir plásticamente materiales del archivo y en conjunto curar las muestras, instalando nuevas temáticas y promocionando la creación de nuevas obras para su exhibición. Durante el período 2002- 20012 el MAM junto a la CPM produjo las siguientes muestras con imágenes y documentación de la DIPBA:

[53] Entrevista a Lucila Quieto. Realizada por la autora el 6 de marzo de 2013.

[54] Para un estudio sobre esta obra ver Blejmar, Jordana (2013).

[55] El MAM se ha vinculado con distintos colectivos e intelectuales para armar muestras y obras, como por ejemplo: María Laura Guembe, Federico Lorenz, el colectivo de hijos e hijas de exiliados políticos de la última dictadura militar, artistas e investigadores de la Universidad de Chile, la Universidad de Barcelona, el Centro experimental Vigo, los colectivos ADDHES, Ala Plástica, Arde Minga, Grupo La Grieta, Grupo La Olla, Luli, Surcos- Praxis, Unidad Muralista Hermanos Tello (UMHT), Cátedra de artes combinadas y procedimientos transdisciplinares, Red de Teatro Comunitario Regional Sur, entre muchos otros.

Muestra	Fecha
“Imágenes robadas, imágenes recuperadas”	Julio 2004-marzo 2005
“Como un león, homenaje a Haroldo Conti”	Julio-septiembre 2006
“Héctor Germán Oesterheld, la aventura continúa”	Septiembre 2007
“Para la libertad. Cárcel y política 1955-1973”	Agosto – Diciembre 2008
“Roberto Santoro: La palabra jugada”	Agosto- septiembre 2010
“Exilio Circular”	Octubre 2011- febrero 2012

La incorporación de Helen Zout a este espacio abre otro abanico de temáticas y de fotógrafos que llegan a la institución, entre ellos Gerardo Dell´Oro, que monta por primera vez su muestra “Imágenes en la memoria”. Como veremos en el siguiente apartado, Zout tiene una trayectoria particular en torno a la gestión de la fotografía en las ciudades de Buenos Aires y La Plata, cuyas relaciones con otros fotógrafos gestadas durante las décadas de los 80´ y 90´ se reavivan al trabajar como curadora en el MAM.

Según Helen Zout, durante el tiempo que trabajó como curadora del MAM trajo “a los mejores fotógrafos de la argentina”[56] al MAM. Entre las muestras que montó como curadora (durante el período 2008- 2012) se encuentran:

Muestra	Fotógrafo	Fecha
“Imágenes en la memoria”	Gerardo Dell´ Oro	Marzo- junio de 2008
“Malvinas. Retratos y paisajes de guerra”	Juan Travnik	Marzo-mayo de 2009
“Invisible”	Helen Zout	Mayo-julio de 2009
“Retrospectiva”	Sara Facio	Julio- agosto de 2009
“Madres e hijas y el amor”	Adriana Lestido	Noviembre de 2009
“Diana”	Marcos Adandía	Diciembre 2009- marzo 2010
“Los monumentos”	Santiago Porter	Agosto a septiembre de 2010
“América”	Sebastián Szyd	Noviembre a diciembre de 2010
“Formas de vida”	Gabriel Díaz	Marzo a junio de 2011
“Memorias” (muestra colectiva)	Con la participación de varios de los fotógrafos que habían donado obras al patrimonio del MAM.	Marzo de 2011
“Las islas en el continente”	Diego Paruelo y Gonzalo Mainoldi.	Diciembre de 2012

56 Entrevista a Helen Zout. Realizada por la autora, el 18 de mayo de 2012.

Sin embargo, antes del ingreso de Zout al MAM, ya se habían instalado un gran número de muestras fotográficas. Cuestión que evidencia que la fotografía en sus diferentes vertientes y concepciones (artística o de autor, documental, fotoperiodismo) estuvo presente desde la fundación del MAM. Las muestras fotográficas instaladas en el período 2002-2007, previo a la llegada de Zout a la institución, son las siguientes:

Muestra	Fotógrafo	Fecha
"Buena Memoria"	Marcelo Brodsky	Mayo - julio de 2003
"Treintamil" y "Secuelas"	Fernando Gutiérrez	Julio - diciembre de 2003
"Arqueología de la ausencia"	Lucila Quieto	Marzo - julio de 2004
"Muestra colectiva: Pasado-Presente"	Ernesto Doménech, Lucila Quieto, Helen Zout, César López Osornio, Diana Dowek, Roberto Páez y Carlos Alonso	Septiembre de 2004 - marzo de 2005
"Imágenes Robadas, Imágenes Recuperadas"	Producción CPM-MAM. Y Helan Zout	Julio 2004- marzo 2005
"Muestra colectiva: cuatro miradas, cuatro fotógrafos"	Adriana Lestido, Santiago Hafford, Isabel De Gracia y Gian Paolo Minelli.	Diciembre 2005 - marzo 2006
"El lamento de los muros"	Paula Luttringer	Diciembre de 2005 - marzo de 2006
"Muestra colectiva: Treinta años con memoria"	Rosana Fuentes, Lujan Funes y Magdalena Jitrik; Eduardo Gil; Helen Zout; Daniel Ontiveros; Horacio Zabala; Gabriel Kargieman; Riberto Paez; León Ferrari; Liliana Parra; Juan Carlos Romero; Fernando Gutiérrez y Hugo Soubielle	Marzo - julio de 2006
"Huellas de Desapariciones"	Helen Zout	Agosto - diciembre de 2006
"Pequeños Piqueteros"	Xavier Kriscautzky	Agosto - diciembre de 2006
"La credibilidad de lo fantástico"	Liliana Parra	Septiembre - diciembre de 2006
"Rostros, fotos "sacadas" de la ESMA"	Víctor Basterra	Marzo - mayo de 2007
"Desexiliando historietas"	Muestra colectiva	Mayo - junio de 2007
"Heridas y Prisión Vantaa"	Alfredo Srur	Junio - agosto de 2007

En el año 2009 la revista Fotomundo titulaba, “Museo de Arte y Memoria de La Plata, un espacio para la fotografía”, y consideraba que “la fotografía tiene una importante presencia”[57] en el museo. En el mismo sentido, Zout coincide en señalar que,

> desde que yo entré se dio un valor enorme a la fotografía y se trajeron ciertos registros de los que considero los mejores fotógrafos argentinos, y hubiera traído más gente porque, digamos eso fueron los clásicos, pero después hay mucha gente más joven que está haciendo una obra increíble, y que daba hasta para hacer muestras colectivas de fotógrafos emergentes.[58]

Tal como sucedió a principios de la década de los 80´, y que detallaremos a continuación, la figura de Helen Zout se destacó en la gestión del arte fotográfico, uniendo las ciudades de La Plata y Buenos Aires y con ello potenciando el lugar del Museo de Arte y Memoria. Aunque cómo es posible ver a través del listado de muestras, la fotografía tuvo un peso fuerte en el museo desde sus inicios. En este sentido nos es posible reconocer dos objetivos que se encuentran y enriquecen: el primero, el individual de Zout orientado en potenciar y gestionar sobre el campo fotográfico a través de su rol de curadora; y el segundo, el institucional del MAM enfocado en exponer y producir obra artística sobre la violación a los derechos humanos, a través de un formato que le es accesible económicamente y que tiene el poder multiplicador para poder exhibirse en otras localidades del país a través de las muestras itinerantes.

3.2.2 Antecedentes: Espacios de formación y circuitos de exhibición

Dentro de lo que es la producción fotográfica sobre la última dictadura Argentina, podemos marcar tres momentos temporales: el primero durante la dictadura, el segundo a fines de la década de los 80´, y el tercero desde mediados de la década de los noventa hasta nuestros días. No se trata de una cronología o de un ordenamiento, sino de indagar la forma en que el campo fue constituyéndose transversalmente a lo largo de los años. Proponemos este acercamiento temporal, ya que la constitución del campo posee características específicas que podemos definir a partir de dos grandes estilos de la fotografía: por un lado el artístico o de autor, y por el otro el fotoperiodístico[59]. Si bien ambos suelen confluir y retroalimentarse dentro de lo que es la lucha por la memoria, la verdad y la justicia, al interior de lo que es el trabajo del MAM la línea que más se ha consolidado es la artística. Por eso perseguiremos ese rastro para dar cuenta de la configuración de este tipo de lenguaje visual.

---

[57] Fotomundo. *Museo de Arte y Memoria de La Plata. Un espacio para la fotografía.* Por Juan Bautista Duizeide. N° 491. Noviembre 2009.
[58] Entrevista a Helen Zout, ya citada.
[59] Para un estudio sobre el campo fotoperiodístico ver Gamarnik (2013).

Espacios de formación en tiempos de dictadura

Los fotógrafos que hoy trabajan sobre el tema de la memoria de la última dictadura militar argentina, pueden dividirse en dos grandes generaciones: la de los desaparecidos y la de los hijos. Con respecto a la primera, muchos de los autores que hoy exhiben obras fotográficas fueron perseguidos y vigilados por las fuerzas represivas, y eran estudiantes universitarios que militaban en distintas organizaciones, entre ellos podemos mencionar a Helen Zout, Adriana Lestido[60], Marcelo Brodsky, Gustavo Germano[61], Paula Luttringer[62], Res (Raúl Stolkiner)[63] y Liliana Parra[64]. Aunque sólo Luttringer es sobreviviente de un CCD, durante este período todos ellos perdieron a familiares y amigos, cuestión que los llevó a vivir exilios interiores y exteriores. En este sentido, Zout se escondió en las ciudades de Buenos Aires y Mar del Plata; Brodsky y Germano fueron a España, Luttringer a Francia, Res a México y Liliana Parra a Italia.

En este marco de persecución, muerte y exilio, se dieron los primeros momentos de aprendizaje de estos fotógrafos. Helen Zout (ver ANEXO II- Trayectorias) de la mano del fotógrafo Juan Travnik, con quien cursó sus primeros estudios en fotografía durante el tiempo que vivió en Buenos Aires en la clandestinidad, a la edad de 19 años, y con quien considera que "tengo una historia de vida que me une con él"[65]. Juan Tranvik se ha convertido en un agente importante dentro de la escena fotográfica, ya que su trabajo lo vincula con una gran cantidad de artistas; por un lado por los talleres que comenzó a dictar en tiempos de dictadura y que continúan hasta el día de hoy, siendo profesor de varias camadas de fotógrafos que actualmente se instalan en la escena fotográfica. Y además porque desde 1998 dirige la Fotogalería del Teatro San Martín[66], y ha sido parte de la organización de innumerables encuentros y muestras sobre fotografía.

---

[60] Fuente: Tiempo Argentino. *El sentido de mis fotos es acercarme a la verdad.* Por Laura Litvin. 22/10/2013. Argentina.

[61] Fuente: http://ausencias-gustavogermano.blogspot.com.ar/. Consultado el 1 de agosto de 2014.

[62] Revista "Boca de Sapo". *Paula Luttringer: "La incertidumbre de no saber*". Por Natalia Fortuny. Tercera época. Año XII. N° 11. Diciembre 2011. Argentina.

[63] Res (Raúl Stolkiner) es uno de los fotógrafos que se tuvieron que exiliar en el exterior, con la llegada de la dictadura. En su caso en México, donde comenzó a desarrollar su obra fotográfica. A su regreso a la Argentina se insertó en el campo artístico local. Y entre los años 1984- 1989 produjo la serie fotográfica "¿Dónde Están", una de las primeras obras fotográficas que abordan el tema de los desaparecidos de la última dictadura militar. (http://www.resh.com.ar/). Para un análisis sobre esta obra ver Fortuny (2009).

[64] Entrevista a Liliana Parra. Realizada por la autora, el 11 de junio de 2011.

[65] Entrevista a Helen Zout, ya citada.

[66] En referencia a series sobre la dictadura, se han expuesto en los últimos años, las muestras: "Buena Memoria", de Marcelo Brodsky (1997), "ADN", de Marín Acosta (2008), "Santa Lucía. Arqueología de la violencia", de Diego Aráoz (2010), la muestra colectiva "Espacios de Ausencia" (2010) con Helen Zout entre sus fotógrafas, "ESMA" (2011) de Inés Ulanovsky, entre otros.

Adriana Lestido comenzó sus estudios en fotografía en la Escuela de Arte y Técnicas Audiovisuales de Avellaneda en el año 1979, a un año de la desaparición de su marido. En tanto que Germano, Res, Parra y Brodsky, realizaron sus estudios en distintas escuelas de los países que los albergaban. Puntualmente Brodsky (ver ANEXO II- Trayectorias) inició sus estudios en el Centro Internacional de Fotografía, que dirigía Manuel Esclusa. Allí se introdujo al movimiento artístico de Barcelona junto a Joan Fontcuberta[67], Humberto Rivas[68] Y Tony Catany[69]. Desde el exilio se estaban gestando otros espacios de formación que marcarían el desarrollo del campo artístico actual a su retorno, ya que con la vuelta de la democracia, pero sobre todo a partir del vigésimo aniversario del golpe, en 1996, estos artistas comienzan a trabajar fotográficamente sobre su memoria, la ausencia y la dictadura.

En este marco, la formación de la fotógrafa Paula Luttringer fue posterior a la de sus compañeros que también estaban exiliados, pero la creación de sus series fotográficas sobre la dictadura se dieron en el mismo período que este grupo de fotógrafos. Es decir que, Luttringer comienza sus estudios sobre fotografía a mediados de los 90´, cuando luego de un largo exilio tomó clases con Lestido y Travnik.

Inicios de las salas y los espacios de exhibición especializados

Tal como sostiene Usubiaga (2012), la fotografía artística o de autor fue consolidándose y abriéndose paso en las salas de exhibición artística durante la década de los 80´ a partir de los esfuerzos de los propios fotógrafos, ya que antes este tipo de arte era mantenido en los márgenes. Uno de los espacios claves que se instaló en la región fue la Fotogalería Omega creada por Helen Zout y Ataúlfo Pérez Aznar el 10 de octubre de 1980 en La Plata, ya que fue la "primer fotogalería especializada e independiente de la argentina" (Usubiaga, 2012: 239). Allí se realizaban muestras, talleres, conferencias, encuentros y publicaciones de textos teóricos sobre la disciplina.

---

[67] Actualmente Joan Fontcuberta (nacido en Barcelona, en 1955) es un renombrado artista, docente, ensayista, crítico y promotor de arte especializado en fotografía, con prolíferas producciones.

[68] Es otro de los fotógrafos que se exiliaron durante la dictadura, y si bien se encuentra radicado en Barcelona desde 1976, mantuvo contacto fluido con la producción local y ha exhibido sus trabajos en Buenos Aires.

[69] Toni Catany (nacido en Mallorca, en 1942) es un fotógrafo considerado por la revista *Life* entre los 100 mejores fotógrafos del mundo. Se ha interesado por las técnicas fotográficas del siglo XIX que le han llevado a adquirir material fotográfico antiguo, y a experimentar con técnicas muy diversas.

La fotogalería[70] fue un antecedente primordial para otros espacios fotográficos que se fundaron luego en Buenos Aires, de hecho cuando la muestra "*Los fotógrafos/ Autorretratos*"[71] se expuso en el Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires (actual Centro Cultural Recoleta), en 1984, se trató de una reedición de la exhibición realizada en la Fotogalería Omega un año antes. Entre los expositores destacados estuvieron autores como Marcos López y Oscar Pintor[72]. También Marcelo Brodsky realizó una de sus primeras muestras allí en 1987, se trataba de la serie "Aperturas", que luego también fue expuesta en Buenos Aires. Según la investigación de Viviana Usubiaga (2012),"la fotografía en sus diferentes vertientes y concepciones (artística, "de expresión" o "de autor", documental, publicitaria, fotoperiodismo) estuvo presente desde el primer momento de la nueva gestión" (2012: 202) del Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires durante los primeros años de democracia. Según la autora, "la fotografía comenzó a ocupar espacios dedicados a las artes plásticas, donde antes era mantenida en los márgenes" (2012: 203).

De acuerdo a su análisis, desde el restablecimiento de la democracia "no solo florecieron las muestras de fotografía, sino que se crearon diferentes ámbitos de reflexión sobre el lenguaje, grupos de estudio privados y seminarios públicos donde los fotógrafos iban a discutir sobre sus producciones con sus colegas" (Usubiaga, 2012: 204). En la ciudad de La Plata otro de los espacios que se fundó fue el Núcleo de Autores Fotográficos (NAF) en mayo de 1984. Se trató de un grupo de reunión, discusión y debate de fotógrafos argentinos. Helen Zout se encontró nuevamente entre los miembros fundadores junto a Enrique Abbate, Alfredo Baldo, Hugo Gez, Eduardo Gil, Martín Glas, Eduardo Grossman, Juan J. Gutero, Marcos López, Gianni Mestichelli, Ataúlfo Pérez Aznar y Oscar Pintor. Para Helen,

> el Núcleo fue una construcción de amigos o de vinculaciones aisladas que se solidificó. Nos juntábamos a todo, a charlar, a tomar vino, a comer, y a veces a charlar de fotografía. Creo que después de unos años que estuvimos juntos éramos más amigos que fotógrafos, que se juntaban a ver algunas fotos[73].

---

[70] La fotogalería continúa en funcionamiento y en el mismo espacio, en calle diagonal 77 nº 447 (La Plata), Ataulfo Perez Aznar inauguró en 1991 el Centro de Fotografía Contemporánea (CFC). El mismo consiste en salas de exposiciones, colecciones itinerantes, biblioteca especializada, colecciones de placas de vidrio y cámaras antiguas, entre otras cosas. En el CFC creó un banco de datos de La Fotografía Latinoamericana.

[71] La muestra contenía trabajos de Enrique Abbate, Alfredo Baldo, Daniel Alberto Barraco, Carlos Capatto, Amado Becquer Casaballe, Enrique Cerveras, Horacio Clemente, Eduardo Comesaña, Horacio Coppola, Rubén Chiappini, Alicia D´Amico, Victor Dímola, Sara Facio, Hugo Gez, Eduardo Gil, Andy Goldstein, Gabriel Grioni, Eduardo Gossman, Sergio Guerrini, Juan José Guttero, Annemarie Heinrich, Martín Hoffman, Xavier Kriscautzky, Eduardo Longoni, Marcos López, Elias Mekler, Julie Méndez Ezcurra, Filiberto Mugnani, María Cristina Orive, Atáulfo Pérez Aznar, Roberto Piñeda, Oscar Pintor, Olkar Ramírez, Jorge Revsin, Mario Rodríguez, Anatole Saderman, Alfredo Sánchez, Ricardo Sanguinetti, Cristina Sarasa, Martín Siccardi, Ricardo Tegni, Juan Travnik, Gabriel Valansi, Raul Villalba, Dani Yanko, Helen Zout y Facundo de Zuviría. (Usubiaga, 2012: 239)

[72] Entrevista a Helen Zout, ya citada.

[73] Entrevista a Helen Zout, ya citada.

En este periodo se comienza a gestar un entramado de relaciones que se pone en funcionamiento a la escena fotográfica de la época y se extiende hasta nuestros días, no sólo en el marco del Museo de Arte y Memoria, si no a través de una variada red de espacios y relaciones que funcionan en las ciudades de Buenos Aires y La Plata[74], pero que también logra llegar a distintos puntos del país.

Entre los objetivos del NAF, se encontraban el de "valorizar a lo que se define como fotografía de autor", sin buscar "promover ningún estilo, tendencia o escuela determinada"[75]. En el Manifiesto con el que se dieron a conocer públicamente, expusieron que

> la escasa producción y la consecuente falta de difusión llevan a un empobrecimiento de las posibilidades de reflexión superadora. Faltan ámbitos adecuados para la discusión, crítica, investigación y docencia. Consideramos que la tarea de los fotógrafos es, en buena medida, incorporar definitivamente ese quehacer a nuestro patrimonio cultural a través de una continua y jerarquizada producción, la cual necesariamente debe ser proyectada en la sociedad, que es su destinataria natural[76].

Estos fotógrafos, hoy consagrados, estaban al margen de la exhibición artística de la época, y a raíz de estos nuevos espacios fueron instalándose en la escena local, convirtiéndose en referentes de la fotografía nacional en la actualidad, y desempeñándose como artistas, docentes, curadores o generadores de hechos culturales.

En junio de 1986 el NAF realizó su primera muestra y con ella fue protagonista –sin quererlo- de uno de los primeros actos de censura en democracia. Se trató de una exposición llamada "1@ Muestra del NAF", en la que sus integrantes exhibieron sus trabajos personales y el grupo una propuesta conceptual. La muestra contó con más de 120 fotos, que fueron instaladas en el que hoy es el Centro Cultural Borges, y donde entre 1982 y 1989 funcionó el Centro Cultural Islas Malvinas, dependiente de la Dirección Nacional de Artes Visuales. Allí fueron secuestradas 23 imágenes por la justicia, luego de que se realizara una denuncia por un particular, por "supuesta ofensa a la moral pública"; se trataban de fotos de desnudos, nueve fotos con autoría de Gianni Mestichelli, tres de Enrique Abbate y el resto de Pérez Aznar. La muestra siguió adelante sin esas fotos (se colocaron carteles en los espacios vacíos, para advertir al espectador del retiro de estas obras). La demanda no prosperó, pero las imágenes fueron

[74] Entre ellos: la Fotogalería del Teatro San Martín, el Centro Cultural Recoleta, la Fotogalería Omega, La editorial La Marca, la Colección Fotógrafos Argentinos; así como la red de sitios y espacios de memoria que exhiben sus muestras, tales como el Museo de Arte y Memoria, el Centro Cultural Haroldo Conti, el Museo de la Memoria de Rosario, las distintas Comisiones Provinciales por la Memoria que funcionan en el país, entre otros.
[75] Núcleo de Autores fotográficos (NAF). http://30naf.wordpress.com. Consultado el 4 de febrero de 2014.
[76] Op. Cit. Núcleo de Autores fotográficos (NAF). http://30naf.wordpress.com

"liberadas" recién un año después. El hecho fue repudiado por la mayoría de las instituciones abocadas al quehacer fotográfico.

Uno de los logros del grupo fue la participación de varios de sus miembros en la Semana Nacional de Fotografía en Ouro Preto, Brasil, en 1987, cuestión que permitió a diversos autores mostrar su trabajo en el extranjero. Finalmente, en 1988, el NAF organizó las Jornadas de Fotografía Buenos Aires-La Plata, que incluyeron exposiciones, talleres y mesas redondas, sentando precedentes para los innumerables festivales y encuentros que se organizaron luego[77]. Finalmente, sintiendo cumplidos buena parte de sus objetivos, el NAF decidió disolverse.

Gerardo Dell´oro (Ver ANEXOII- Trayectorias), al ser de una generación intermedia entre los desaparecidos y sus hijos, para el año 1984 tenía 18 años y comienza a estudiar en la Escuela de Arte y Técnicas Audiovisuales de Avellaneda, donde ya había cursado Lestido. Y si bien se ha dedicado más al fotoperiodismo también ha creado series artísticas sobre temas sociales y derechos humanos.

Durante los primeros años de democracia se crearon diferentes tipos de asociaciones y agrupaciones fotográficas[78], enriqueciendo los debates, intercambios, experiencias y muestras fotográficas. Pérez Fernández (2011) categoriza a este tipo de iniciativas dentro de lo que define como los "fotógrafos independientes", es decir, fotógrafos que estaban por fuera de la actividad fotoclubista[79], que concentraba gran parte de la actividad hasta finalizada la dictadura. En este sentido, Usubiaga explica que

[77] Un ejemplo de ello fueron los Encuentros Abiertos de Fotografía (desde 1989, realizados hasta 1998). Más tarde los Encuentros se incorporaron al Festival de la Luz (desde el 2000, al presente), con ellos lograron posicionar a la fotografía a nivel nacional e internacional, incluyéndose dentro del mercado artístico. Para un análisis específico sobre esta cuestión ver Pérez Fernández (2011).

[78] Entre ellos podemos mencionar al Grupo de Fotógrafos (GUF) en 1983, al movimiento Fotografía Abierta en 1984, y al Centro de Estudios Fotográficos (CEF) en 1985. Pérez Fernández (2011) sostiene que, el antecedente más directo de estas agrupaciones fue el Consejo Argentino de Fotografía (CAF), creado en octubre de 1979, estaba dirigido por Eduardo Comesaña, Alicia D´ Amico, Sara Facio, Andy Goldstein, Annemarie Heinrich, María Cristina Orive y Juan Travnik; Oscar Pintor y Julie Weiss actuaron como colaboradores. Entre sus objetivos se encontraban "reunir fuerzas dispersas que desde los 70´ se identificaron con la fotografía independiente" (2011: 14).

[79] De acuerdo al estudio de Pérez Fernández (2011), para la década de los 70´ los fotoclubes ascendían a 143 dispersos en todo el país, y durante la dictadura su actividad no se vio prácticamente perturbada , ya que entre las normas elaboradas por la FAF (Federación Argentina de Fotografía) en 1973 quedaba explícitamente excluida la referencia a "temas que podían derivar en discusiones del tipo ideológico, lo que implicaba, en términos institucionales, un activo desentendimiento del contexto político. Ello, sumado a una estética limitada y encorsetada, hicieron de la fotografía fotoclubista una actividad cultural funcional a la política represiva que impuso la dictadura" (2011: 12).

> con el fin de la represión se abrieron canales para las imágenes antes vedadas. Muchos profesionales comenzaron a mostrar los trabajos que habían ocultado durante la dictadura, a los que se sumaron las producciones de los que volvieron del exilio. Ya no se vivía el peligro por circular con cámaras por la calle y ejercer la libertad del registro (2012: 204).

En simultáneo, en la ciudad de Buenos Aires se estaba desarrollando la apertura de nuevos espacios dependientes del estado, que dialogaban fluidamente con los espacios y artistas de la Plata, tales como la Fotogalería del Teatro Municipal General San Martín, con Sara Facio como su primer directora, en mayo de 1985. A principios de 1986 se formalizó el FotoEspacio dentro del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (CCCBA), con Oscar Pintor como asesor fotográfico. Los propósitos fundacionales de FotoEspacio fueron la promoción de nuevos artistas, el rescate de los fotógrafos provincianos de principios de siglo y la realización de seminarios, talleres y conferencias. Entre los nuevos artistas que expusieron su obra se encuentra Marcelo Brodsky, quien montó "Palabras", en 1986. A partir de 1988, su curaduría pasó a manos de Eduardo Gil, quien organizó muestras de Hugo Gez, Pintor, Julie Weisz, Dani Yanko, Gabriel Valansi, Daniel Ojeda y Facundo de Zuviría, entre otros. De las muestras colectivas también participaron Alfredo Baldo, Res (pseudónimo de Raúl Eduardo Stolkiner), Martín Glas, Elías Mekler y Mario Rodríguez.

En la conformación de este campo se dan dinámicas particulares de alianza y solidaridad entre los fotógrafos, ya que el objetivo común es hacer visible su trabajo e instalarlo en la escena artística nacional. Para ello se dan roles como el de "artista/curador", inscriptos en diversas instituciones y muchas veces protagonizado por grupos de fotógrafos, cuyo trabajo ha sido imprescindible en determinar la exhibición de esta producción artística. A su vez, las muestras se han concebido como espacios de encuentro entre los artistas y su público, instalando nuevas temáticas de discusión.

Como fue posible observar, la figura de Helen Zout ocupa un lugar particular dentro del campo fotográfico, ya que desde su gestión durante los 80´ comienza a hilvanar una red de profesionales que potenciarán y reposicionarán su trabajo dentro del MAM, ya no sólo como artista sino también como una verdadera "emprendedora de memoria" (Jelin, 2002) en tanto que participa en la lucha por construir, transmitir, e institucionalizar una narrativa sobre la última dictadura militar argentina y sus consecuencias. En este sentido la labor fotográfica y artística da lugar a una recomposición de la trama social, que había sido fracturada por la dictadura, ahora, caracterizada por lazos de solidaridad, alianza, y compromiso militante en derechos humanos.

3.3 En tiempos de memoria: la militancia en el arte y el arte en la militancia

Tal como trabajamos en el capítulo I, a partir del vigésimo aniversario del golpe se dan dos etapas claves y claramente identificables. La primera desde mediados de los 90´ y la segunda a partir del año 2003 hasta nuestros días. Cada una de estas etapas configura una matriz de intervención artístico-política diferente, ya que se expresan en distintos contextos: durante el primero sobre todo en la vía pública, en un contexto de luchas sociales encaradas por organismos de derechos humanos y otras asociaciones. En este sentido, la calle, las manifestaciones y espacios como escraches, fábricas recuperadas, escuelas, universidades, se presentaron como lugares donde registrar y exhibir muestras y fotografías, a veces muy precariamente colgadas de hilos en las veredas. En el segundo momento, a estos espacios se le suman lugares más institucionalizados como sitios, museos y archivos de la memoria, gestionados por organismos de derechos humanos, de modo que el campo fotográfico y el militante confluyen potenciándose, generando nuevos proyectos, estrategias de exhibición y registro.

En este sentido, el caso de Lucila Quieto (ver ANEXO II- Trayectorias) - así como otros hijos que se han desarrollado en el campo fotográfico y audiovisual, tales como Clara Rosson, Inés Ulanovsky, Albertina Carri, Nicolás Prividena, entre muchos otros- es ejemplo de una nueva generación donde la militancia y el arte se dan en simultáneo y se retroalimentan. Lucila militó en H.I.J.O.S desde el año 1995 al 2001. Durante esos años participó de varias comisiones: un corto tiempo en la de escraches, trabajando junto a la gente del GAC y Etcétera, realizando la volanteada y pintada en los días previos. Más tarde estuvo en la comisión de barrios, y trabajó un tiempo en el barrio que se había conformado en Villa Fiorito luego de una toma de tierras; allí armaron clases de apoyo, talleres de plástica, merienda y construcción de casillas. Durante ese tiempo, Lucila estudiaba en la Escuela de Fotografía Creativa de Andy Goldstein[80] (entre los años 1996-2001). En paralelo, formó parte de la Comisión de Fotografía que habían armado en H.I.J.O.S, allí participaban Mariano Porta, Clara Rosson[81], Gustavo Kun y Salvador García. El fotógrafo Marcos Adandía[82], también participaba del espacio, sacaba fotos de los escraches y de las actividades que realizaba la asociación, él pertenecía a otra generación y era militante desde los

---

[80] Otra de la fotógrafas que ha trabajado el tema de desaparecidos y que se formó con Andy Goldstein es Liliana Parra, uno de sus trabajos se titula "La credibilidad de lo fantástico" y fue expuesta en el MAM entre septiembre y diciembre de 2006.

[81] Clara Rosson nació en Buenos Aires, en 1976. Su padre está desaparecido. Es egresada de la Escuela de Arte Fotográfico de Avellaneda y asistió a los talleres de ensayo fotográfico de Adriana Lestido. Su serie "Tarde (o temprano)", trabaja la ausencia de su padre, las huellas, los vestigios.

[82] Marcos Adandía es autor de las series fotográficas "Madres", una serie de retratos a madres de desaparecidos, "Hijos", retratos a hijos de desaparecidos y "Diana" un ensayo fotográfico sobre los últimos días de un travesti que falleció de sida (éste ensayo fue realizado en el marco de los talleres de expresión fotográfica de Adriana Lestido). Desde el 2006 es editor de la revista fotográfica Dulce x Negra. Varias de sus imágenes formaron parte de la muestra colectiva "Memorias" en el MAM, en año 2011. Y la serie "Diana" fue expuesta en el MAM en el 2010.

80´. Más tarde, (luego de finalizar su serie "Arqueología de la ausencia") Lucila participó de alguno de sus talleres fotográficos.

Quieto explica que la Comisión de Fotografía nace

> a partir de una propuesta de Silvana Colombo[83], una fotógrafa que nos trajo la propuesta de hacer fotos de los HIJOS con las fotos de los padres, ella nos fotografiaba con una foto con nuestros padres, en algún lugar que para nosotros fuera significativo por alguna cuestión que tenga que ver con la historia de nuestra familia, estuvo bueno el laburo. Estuvimos ahí un tiempo en la Comisión de Fotografía, leíamos textos, charlábamos un montón acerca de qué podíamos empezar a pensar para hacer, talleres, salíamos a sacar fotos, se armaba un encuentro, pero no se armaba concretamente un trabajo, un proyecto. [84]

Ese espacio duró poco tiempo, allí hacían registros de los encuentros nacionales de H.I.J.O.S, después esta comisión derivó en la Comisión de Arte y Política, y en el momento en que la asociación alquiló una casa, se dictaban talleres abiertos a la comunidad y de los que participaban muchos de sus miembros, entre ellos de fotografía. La realización de la serie "Arqueología de la Ausencia" se dio en el marco de esas actividades y como trabajo final de la Escuela de Fotografía de Andy Goldstein.

Finalmente, para el año 2001 Lucila Quieto se desvinculó de H.I.J.O.S, debido a que, como muchos de sus compañeros, consideró que "había que abrirse de esa identidad de HIJOS y pasar a formar parte de otros espacios"[85], concretamente ella fue a desarrollar tareas en la biblioteca popular que se estaba gestando en el IMPA, una de las primeras fábricas recuperadas del barrio de Almagro. Ese fue uno de los contextos de exhibición de su muestra, Lucila recuerda que

> ni bien empecé a hacer las fotos, en cada actividad que hacía HIJOS yo las llevaba, las colgaba, las exponía, siempre estaban ahí circulando, después en el 2001 las que expuse ahí en la escuela de Andy Goldstein y después ya se fue para afuera la muestra[86].

El trabajo estuvo un tiempo en Italia porque se lo habían robado, y gracias a gestiones del Fondo Nacional de las Artes, con Tulio de Sagastizabal como director de Artes Visuales, lo pudo recuperar.

Durante este período se estaban gestando también las series fotográficas de artistas como Zout, Brodsky, Dell´ Oro, Ulanovsky, Pantoja, Lestido, en el marco de los juicios por la verdad, los homenajes en escuelas, las organizaciones de hijos y abuelas y en las manifestaciones públicas. En este sentido, durante la década de los noventas, varios artistas vuelven del exilio y comienzan a emprender sus

[83] Silvana Colombo es reportera gráfica desde hace 20 años, trabajó en la revista "La Maga", fue productora del programa de fotografía "enemilímetros" emitido por canal á, y desde hace 13 años trabaja en el diario La Nación. Ha participado de las muestras de fotoperiodismo argentino del AGRA (Asociación de reporteros Gráficos).
[84] Entrevista a Lucila Quieto. Realizada por la autora, el 6 de marzo de 2013.
[85] Entrevista a Lucila Quieto, ya citada.
[86] Entrevista a Lucila Quieto, ya citada.

trabajos artísticos indagando su propia memoria personal y las consecuencias de la dictadura. Y a su vez, se da otro proceso dentro de la disciplina fotográfica, ya que muchos de los fotógrafos que estaban desarrollando el campo durante los 80´ comienzan a dictar talleres de fotografía: tal como señala Pérez Fernández (2011), la posibilidad de comprar cámaras fotográficas determinó la existencia de una gran de demanda de cursos. Juan Travnik y Eduardo Gil[87] ya estaban dictando clases desde fines de los 80´ y desde 1995 Adriana Lestido[88] comienza a dictar sus talleres y clínicas.

En el marco de las de clínicas de Lestido, entre los años 1999- 2000 Zout comenzó a trabajar sobre su serie "Desapariciones" y Dell´Oro sobre "Imágenes en la memoria", a partir del año 1997 hasta el 2000.

En ese contexto Zout fue orientada por Lestido para continuar con su trabajo sobre los desaparecidos -una tarea que le llevó más de 6 años, y que lo hizo en paralelo a su trabajo en la cámara de Senadores de la Provincia de Buenos Aires. La serie sobre los desaparecidos le abrió diferentes puertas a su carrera profesional, Helen relata que su trabajo como curadora en el MAM fue gracias a una muestra de esa serie, en el que su jefa le propuso un cambio de trabajo y ella logró el pase al MAM[89].

Por su parte, la serie "Buena Memoria" de Marcelo Brodsky surge a la vuelta de su exilio, hacia el año 1996, cuando se estaban gestando actos de homenaje, colocación de placas y recordatorios en distintas unidades académicas , puntualmente en su caso en el Colegio Nacional Buenos Aires, en el cual se creó un evento llamado "Puente de la Memoria" para recordar a los desaparecidos de esa casa de estudios. En ese momento Brodsky intervino la fotografía escolar para colgarla en el colegio, y junto a otros compañeros crearon un monumento para instalar en la escuela. Ese acto fue organizado por un grupo de ex alumnos, que luego sintetizaron esa iniciativa en la propuesta de la creación del Parque de la Memoria en la costanera norte de la ciudad de Buenos Aires, y presentaron a organismos de derechos

---

[87] Entre los fotógrafos que se formaron con Eduardo Gil en su Taller de Estética Fotográfica, y luego desarrollaron series sobre la dictadura, podemos mencionar a: Fernando Gutiérrez, con sus series "Treintamil", y "Secuelas" y a Santiago Hafford, con su serie "Uniformados" y "Orillar identidades". También se formaron allí Gabriel Díaz y Julieta Escardó, quienes desempeñan una labor particular dentro el campo fotográfico; el primero lleva adelante la Colección Fotógrafos Argentinos (desde el año 2007), que ha publicado libros de los fotógrafos más reconocidos en argentina; y la segunda es organizadora de las Ferias de Fotolibros de Autor (desde el año 2002) y curadora fotográfica en el espacio Ecléctico, entre otras actividades.

[88] Adriana Lestido se formó en la escuela de Cine de Avellaneda, su esposo Guillermo "Willy" Moralli fue desaparecido por la última dictadura militar en el 78´. En 1982 tomó la foto "Madre e hija en Plaza de mayo", que se convirtió en ícono de la resistencia contra la dictadura. Entre los fotógrafos que se formaron con Lestido, y luego desarrollaron series sobre la dictadura, podemos mencionar a: Clara Rosson, con su trabajo "Tarde (o temprano)", Gerardo Dell´ Oro, con "Imágenes de la memoria", Helen Zout, con "Desapariciones", Paula Luttringer, con "El matadero", Marcos Adandía, con sus series "Madres" e "Hijos" y Fernando Gutiérrez con "Treintamil" y "Secuela".

[89] Según la anécdota, cuando la vicegobernadora vio la muestra fotográfica que se había montado en la Legislatura en el año 2008, le dijo si quería un aumento de sueldo o de categoría, y Zout le pidió un pase a una tarea de curaduría. Debido a esto fue trasladada al MAM.

humanos la idea de crear un monumento a los desaparecidos a la vera del río. Para ello, en julio de 1998, se creó la asociación civil "Buena memoria", que encabezó los debates para la creación del Parque. Éste fue inaugurado el 7 de noviembre de 2007 y desde ese momento, Brodsky integra el Consejo del Parque de la Memoria junto a representantes de los organismos que lo componen[90]: desde colabora en las gestiones sobre el aspecto artístico y cultural dentro del área de artes visuales[91], para la instalación de muestras, esculturas y concursos artísticos, entre otros.

Desde la asociación "Buena Memoria", Brodsky ha estado presente en los debates sobre la ESMA y en diversas tareas dentro de los derechos humanos. Marcelo Brodsky señala que,

> "en ese momento, yo participé directamente de esa discusión y de esa iniciativa porque en la ESMA estuvo mi hermano. Yo consideré necesario realizar una publicación, de lo que habíamos discutido sobre ese lugar, bajarla a un libro, son fotos y textos que aportan al debate"[92].

Así fue como se realizó la edición del libro "Memoria en Construcción" (2005), que reúne debates, ensayos y reflexiones, obras de artistas plásticos y fotografías, entre ellas las de Víctor Basterra (que abren el libro), Helen Zout, Juan Travnik, Fernando Gutiérrez, Martín Kovensky, Res, Marcelo Grosman, Inés Ulanovsky, Julio Pantoja[93], Paula Luttringer, Lucila Quieto, Oscar Bony, entre otros muchos artistas plásticos. Marcelo Brodsky se desempeñó como curador para este libro, eligiendo las obras que también fueron instaladas en el Centro Cultural Recoleta para el 30 aniversario del golpe. Brodsky considera que "la gestión cultural ligada al arte hoy en día es absolutamente necesaria"[94], y la parte de su obra que tiene que ver con los derechos humanos le exige un contacto con organismos, espacios públicos e instituciones que él entiende como una militancia,

> "pero es una militancia compatible con otra serie de actividades, no es una militancia tradicional como si fuera un político, es el arte el que exige gestión, el arte que exige militancia. Para poder suceder y para poder ser en el espacio público, o en una galería, o en

[90] El Consejo de Gestión del Parque de la Memoria está integrado por : Abuelas de Plaza de mayo, Madres de Plaza de Mayo- línea fundadora, Familiares de Desaparecidos y Detenidos por razones Políticas, la Fundación Memoria Histórica y Social Argentina, el Centro de Estudios Legales y Sociales, la Asociación Civil Buena Memoria, la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos, la Liga Argentina por los Derechos del Hombre (LADH), el Movimiento Ecuménico por los Derechos del Hombre (MEDH) y el Servicio Paz y Justicia (SERPAJ).

[91] Coordinada por Florencia Battiti.

[92] Entrevista a Marcelo Brodsky. Realizada por la autora el día 8 de mayo de 2013.

[93] Julio Pantoja (nacido Buenos Aires, en 1961), realizó su serie fotográfica "Los hijos. Tucumán 20 años después" en 1998. Ha expuesto en el Centro Cultural Recoleta, con curadurías de Ana Longoni, y Julieta Esacardó. Es Curador de la galería Fotograma y director de la Bienal Argentina de Fotografía Documental. Es co- autor del libro "Body politics, políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana" con Marcelo Brodsky.

[94]Entrevista a Marcelo Brodsky, ya citada.

un museo, o en el circuito internacional- del cual yo participo activamente- tengo que tener toda esa actividad de gestión”[95], sostiene.

Con la concreción de este sitio ya se estaba abriendo otra etapa para los trabajos de la memoria, ya que a partir del año 2004 la recuperación de ex Centros Clandestinos de Detención como lugares de memoria promueve una nueva gestión que hace un uso privilegiado de los dispositivos artísticos (Battiti, 2013), a la vez que abre otro abanico de temáticas que son abordados por muchos fotógrafos. Por ejemplo en las series fotográficas de Paula Luttringer (con “El lamento de los muros”), Diego Aráoz (con “Santa Lucía, arqueología de la violencia”), Inés Ulanovsky (con “ESMA”), entre otros. También es al inicio de esta década que se inaugura el MAM en el año 2002, y se instalan las muestras de estos fotógrafos y de artistas plásticos sobre la temática.

A su vez, durante esta etapa y en el marco de las leyes reparatorias para víctimas del terrorismo de estado, muchos hijos de desaparecidos comienzan a trabajar en la administración pública[96], sobre todo en instituciones dedicadas a la problemática de la memoria. Por ejemplo, Lucila Quieto trabaja en el predio de la ex ESMA, a partir de que en el año 2008 el Archivo Nacional de la Memoria le cediera un espacio físico a la fototeca del ARGRA: allí se desempeña Quieto hasta la actualidad, cuestión que considera que “me volvió a reconectar con un montón de proyectos[97] y de laburos que tenían que ver con la militancia que yo tenía en HIJOS, porque me reencontré con ex compañeros de HIJOS y que ahora compartimos este trabajo”. Lucila es parte del equipo de la fototeca del ARGRA desde el año 2007 junto a Inés Ulanovsky[98]; juntas realizaron la muestra “Archivos Incompletos”[99], que se trataba de más de seiscientas imágenes originales y notas de prensa producidas durante 1975 por la Policía Federal -de acuerdo al sello y descripciones que se leen al dorso de las imágenes-, que luego eran enviadas a los diarios La Razón, Tiempo Argentino y El Cronista Comercial, para su utilización. Aparecieron clasificadas con las denominaciones "Argentina: terrorismo", "Subversión" o "Extremistas", muestra que incluye collages e intervenciones fotográficas, técnica que contiuó desarrollando en el marco de seminarios y

[95] Entrevista a Marcelo Brodsky, ya citada.
[96] Según lo indica la ley N° 13. 745, Res. 318/09.
[97] A raíz de esto, algunos ex integrantes de HIJOS, como colectivo crearon el proyecto “Tesoros”, se trata de una web con fotos y videos, sobre objetos valiosos para la recordación de sus padres. Está disponible en internet desde abril de 2013 y cuenta con apoyo del Fondo Nacional de las Artes. Enlace: http://www.proyectotesoros.org/proyecto.html. Consultado el 7 de febrero de 2014.
[98] Inés Ulanovsky (nació en 1977, en Buenos Aires), sus series fotográficas más destacadas son “Fotos Tuyas”; que trabaja el lugar que ocupan las fotos de los desaparecidos en el seno del hogar, y la serie “ESMA” que fue ganadora del premio FELIFA-DOT, de la Feria de fotolibros de autor en el 2010, aborda diferentes paisajes del predio de la ESMA en la actualidad. Para un análisis de la serie “Fotos Tuyas” ver Fortuny (2011).
[99] Exhibida en la Tercera Bienal de Fotografía documental de la Argentina, en Tucumán, año 2008. Además de en las ciudades de Trelew y Córdoba.

clínicas con Julieta Escardó[100] y luego con Tulio Sagastizabal, quien según sus palabras, "me cambió totalmente porque yo venía de un sector de formación más de fotografía, y con él fue aprender otro lenguaje, lo que es la pintura, el dibujo, la escultura, otra forma de pensar, otra forma de ver la imagen, de trabajarla, de hablar del trabajo mismo"[101] . De hecho, su último trabajo "Filiaciones"[102] se trata de una obra más ligada a la plástica, en los que incluye collages, fotografías y dibujos.

3.4. Los temas de las obras

Así como las relaciones y la trama social tejen las dinámicas del campo fotográfico, los vínculos y las relaciones posibilitan la creación artística. Puntualmente, en las cuatro trayectorias que analizamos: Brodsky, Zout, Dell´oro y Quieto, se da un profundo trabajo con ex alumnos, víctimas, testigos, compañeros de militancia e hijos de desaparecidos. En consecuencia, hay una comunidad que participa en la construcción del recuerdo, así como en su creación artística. Este tipo de proceso creativo conlleva la relación con un grupo social determinado, y posibilita lazos que se construyen entre el fotógrafo y los fotografiados, cuestión que se convierte en la esencia de este tipo de práctica artística. En estos casos los temas fotográficos tienen que ver directamente con las experiencias de vida de los fotógrafos. Aquí la rememoración tanto como el acto de creación artística, necesitan de la existencia de una "comunidad sentimental" (Déotte, 2000), o de una "comunidad afectiva" (Halbwachs, 2004:33), que posibiliten la construcción y transmisión de estos significados sobre el pasado.

En este sentido, cada fotógrafo se relaciona directamente con su experiencia y desde allí se vincula con la temática que quiere retratar. Por ejemplo, en el caso de Zout, cuando debe pasar a la clandestinidad durante la dictadura, se dan los momentos claves en los que nace la necesidad de buscar otro lenguaje no verbal para expresar y comprender lo que estaba sucediendo, que también se asocian con sus intereses sociales, militantes y la forma de trabajar con los sujetos. De hecho, para Zout la concreción de un retrato, implica siempre la realización de entrevistas y varios encuentros con los fotografiados, "siempre hago fotos en las que cuales se establezca un vínculo con el fotografiado, es como un modo de vivir, ya más que de fotografiar"[103], reflexiona. Esta necesidad de comprender se observa en el tipo de obra que realizó Helen, un trabajo que le ha llevado más de 6 años y que afronta

[100] Julieta Escardo, es fotógrafa, editora, curadora y docente. Es codirectora de la Editorial La Luminosa y curadora de la fotografía en el Espacio Ecléctico, Buenos Aires. Durante el año 2002 expuso las fotografías de Quieto, en el 2006 la serie de Clara Rosson, además de innumerables muestras fotográficas.
[101] Entrevista a Lucila Quieto, ya citada.
[102] Muestra que fue inaugurada en el Centro Cultural Haroldo Conti, de abril a junio de 2013. Para un análisis sobre esta serie ver Blejmar (2013).
[103] Entrevista a Helen Zout, ya citada.

una variedad de huellas del accionar de la dictadura, de modo en el conjunto de su obra hay imágenes del reconocimiento de predios junto a testigos, pericias junto al Equipo de Antropología Forense, centros clandestinos de detención, aviones de centros náuticos, peritajes policiales, y retratos a hijos de desaparecidos, sobrevivientes y madres. Ella considera que la producción de la serie "Huellas", fue "un trabajo de acompañamiento, creo que entre todos nos fuimos acompañando, mucha gente me acompañó y yo acompañe a mucha gente"[104].

Zout relata que ella iba a la Cámara Federal a escuchar los testimonios "y esperaba a la salida a las personas y les proponía hacer este trabajo"[105]. Por ejemplo, con el caso de la foto a Julio López, que hoy se ha convertido en un símbolo[106] de la lucha por su aparición, le demandó varios encuentros y charlas,

> "a López lo conocí a través de Nilda Eloy y de las Abuelas de La Plata. Yo lo conocí en la sede de Abuelas y ahí le propuse el trabajo, él aceptó enseguida, tuvimos muchísima buena onda, porque él es como o no hablaba o se hablaba todo, cuando encontraba un canal para hablar con él que él se sintiera cómodo era increíble su entrega. Lo retraté varias veces, pero como que es algo que va creciendo el vínculo. A veces no, la primera vez sacás la mejor foto, pero en general para mí los mejores retratos fueron los que yo construí en un vínculo que crece. Y bueno, lo retraté varias veces, y creo que la última vez fue el mejor retrato"[107], reflexiona.

La conformación de la serie la llevó a realizar entrevistas y retratos en el exterior a mujeres sobrevivientes y exiliadas, como es el caso de la foto de "Marta", que prefiere reservarse su apellido. Helen relata que en sus viajes se encontraba con "gente que nunca había hablado del tema"[108], con algunos lograba una imagen y con otros no, pero considera que siempre con

> "una persona que calló durante 25 años, tenés que tener muy buena vinculación de una con esa persona, porque yo la conocía en tres días. La llamaba e iba a la casa o después me reunía, no es fácil, para nadie, ni para esa persona ni para mí, y sin embargo logré muy buena vinculación con muchas personas, que después muchos de esos vínculos los continué"[109].

"La obra suscita encuentros y da citas, administra su propia temporalidad" (2008: 32) sostiene Bourriaud. Y es como que estas citas y encuentros, individuales y colectivos, son parte de los procesos artísticos de los cuatro fotógrafos. Una estrategia similar es la de Marcelo Brodsky: el fotógrafo citó a sus ex compañeros del Colegio Nacional solicitándoles que lleven algún objeto con el que se identificaran, y

[104] Entrevista a Helen Zout, ya citada.
[105] Entrevista a Helen Zout, ya citada.
[106] La imagen de Julio López, realizada en stencil, se instala en las paredes de la ciudad y de la universidad, sobre todo para el aniversario de su desaparición, todos los 17 de septiembre. Helen Zout siente "un orgullo, porque me hace sentir que lo que sentí como intuitivo, finalmente se impuso como algo significativo en la sociedad, en la memoria y en la historia. Que representa a López y a los desaparecidos". Entrevista a Helen Zout, ya citada.
[107] Entrevista a Helen Zout, ya citada.
[108] Entrevista a Helen Zout, ya citada.
[109] Entrevista a Helen Zout,ya citada.

en el marco de una reunión de reencuentro tomó las fotos. A quienes no asistieron los retrató luego en sus casas o ámbitos de trabajo.

Por su parte, Dell´oro articuló los registros fotográficos familiares que había tomado su padre, también fotógrafo, con una indagación inicial en el predio de Arana, donde metafóricamente apela a sus emociones al saber que allí fue asesinada su hermana (serie que analizaremos con detenimiento en el próximo capítulo); cuestión de la que se enteró a través del testimonio de Julio López en los Juicios por la Verdad en 1999, en La Plata. En esta parte de la serie “Imágenes en la memoria” registra las ramas peladas de los árboles, en una composición en blanco y negro, movida y desenfocada. La muestra se compone también con una serie de retratos a su sobrina. Sobre su proceso creativo, Dell´Oro explicó en una nota periodística que,

> “todo esto empieza como un intento de ensayo fotográfico con una chica hija de desaparecidos, y al mismo tiempo le sacaba a Mariana, hasta que me di cuenta de que tenía que ser a Mariana. Ponía distancia, no sabía bien qué tan afuera o qué tan adentro estaba de su historia, cuál era mi lugar. Quedó ahí en un cajón hasta el juicio (contra Etchecolatz). La condena cosió la historia, ató las partes. Y el secuestro de López me dejó en un lugar de angustia que no podía resolver. Algo tenía que hacer, y fue esto: los ojos de Mariana, los ojos de Patricia, las fotos familiares del ’76 y del ’96 en el álbum familiar, aparecieron los viejos negativos de mi papá de fotos que le sacó a Patricia, y el relato de López que me traía una imagen que yo no quería. Patricia era la hija desaparecida de mi viejo, era la hermana desaparecida nuestra, eran los padres que Mariana nunca había conocido. Cuando López me cuenta, me cae la ficha de que Patricia es la madre que se perdió de criar a una hija, esa foto que me faltaba me la da López, es una imagen relatada y guardada en la memoria”[110].

sus indagaciones comienzan en un momento de la historia argentina en que el juzgamiento a los represores no era posible, durante el año 1996, por lo que transita esa indeterminación en la primer etapa de la obra a través de las fotos a los árboles. La creación se detiene un tiempo y es retomada a partir del juicio a Etchecolatz, en el año 2006, este marco crea una sutura familiar que intenta abordarse a través de las fotografías a su sobrina, pero a la vez crea una nueva herida que es la segunda desaparición de Julio López, cuestión que trabaja en esta serie así como en su trabajo “Jorge Julio López. Desaparecido en Democracia”, que presenta fotografías tomadas durante distintas acciones políticas y artísticas realizadas en reclamo por su aparición con vida en la ciudad de La Plata.

Lucila Quieto también abre la posibilidad de encuentro con gente de su generación, para crear su serie fotográfica. A través de una invitación, escrita en un cartelito que pegó en la sede de HIJOS, convocó a retratarse y lograr la imagen imposible, con un mensaje que decía: “Si querés tener la foto que siempre soñaste y nunca pudíste tener, ahora es tu oportunidad, no te la pierdas. Llamame”

[110] Meyer, Adriana (2008, 28 de abril) La memoria de las imágenes. Página 12, sección El País. Consultado el 27 de enero de 2015 en la http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-103205-2008-04-28.html

(Longoni, 2010: 276¨. Una necesidad que parecía muy suya de pronto, se manifestó como una necesidad dentro del grupo de hijos. Actualmente su arte y militancia giran en torno a la temática de la identidad, la ausencia, los restos, el duelo.

Por lo tanto, es en esta orden de ideas que podemos concebir a estas producciones como "dispositivos pensantes"[111] (Barei, 2005: 22) y como testimonios visuales de lo ocurrido, ya que "todo testimonio también se ancla en las condiciones sociales que lo vuelven comunicable, condiciones que evolucionan con el tiempo y que varían de un lugar a otro" (Pollak, 2006: 13). A su vez, estas series fotográficas se inscriben en el campo artístico y permiten otro tipo de lenguajes para otro tipo de concurrentes. También se hace evidente un fuerte "deber de memoria" y una inflexible necesidad de elaborar esa experiencia, que es canalizada a través del arte. En este sentido, es posible entender las producciones visuales como testimonios en imágenes, productos de una elaboración de la vivencia (La Capra, 2008, Jelin, 2002, entre otros), y de resignificación (Ricoeur, 2000; Jelin, 2002) del pasado. Es decir, que los trabajos fotográficos pueden observarse como objetos que son "un<espacio de la experiencia> en el presente" (Jelin, 2002: 12), en los que la memoria, no sin olvidos, reconfigura, organiza y reorganiza el pasado (Candau, 2002). En este aspecto, las fotografías logran instalarse en un lugar de intercambio entre lo individual y lo colectivo, en un esfuerzo siempre presente de un trabajo de memoria.

[111] Si tal como propone Barei, entendemos al "texto artístico como un dispositivo pensante: su memoria carece de homogeneidad interna, trabaja a partir de discursos que recupera y transforma creativamente y sus sentidos dependen de la variación de los contextos culturales en los que el texto se semantiza y de las conciencias históricas con las que dialoga (…)", podremos pensar "las articulaciones entre arte y fenómenos extra-artísticos en tanto relaciones que incluyen las experiencias histórico-culturales de productores y lectores y su capacidad activa para crear nuevos textos y borrar otros: dispositivos de memoria (como creación) y de olvido (como desplazamiento), constituyen el mecanismo impulsor de las transformaciones culturales" (Barei, 2005: 22).

Capítulo IV: Producción y exhibición de la fotografía en el MAM

"Esta supervivencia material de huellas, (…)
es quizá la contracara más rotunda de la
desaparición"
Leonor Arfuch (2000: 36)

4.1. Un lugar para el desaparecido: la fotografía en el museo

A modo de introducción a este capítulo, nos gustaría poner en consideración una serie de conceptos que nos ayudarán a entender e interpretar el lugar que tiene la fotografía no sólo al interior del MAM, sino para la sociedad en su conjunto en el marco de lo que son los trabajos de la memoria.

Según los estudios de Da Silva Catela (2001), la categoría de "desaparecido" representa una triple condición: la falta de un cuerpo, de un momento de duelo y de una sepultura. Esta falta por triplicado es la base constitutiva de la lucha por la memoria de los desaparecidos en nuestro país. Los artistas-militantes y sus muestras constituyen verdaderas estrategias para enfrentar estas tres características del ser desaparecido. Simbólicamente las fotografías, los archivos y el arte permiten un re-encuentro con el cuerpo del ausente a través de sus imágenes. Las muestras que son parte de nuestro corpus, se dan por la convergencia de dos tipos de registros muy diferentes. Las primeras son obras artísticas realizadas por artistas-familiares que hacen uso de álbumes fotográficos dentro de su composición. El drama de la desaparición, deja una marca dentro de la trama familiar que es trabajada por estas series fotográficas. Natalia Fortuny clasifica a este tipo de producciones fotográfico-artísticas como "memorias fotográficas" a las que le adjudica tres características: "su calidad de memorias sociales de un pasado en común –en un juego entre las vivencias y memorias individuales y la historia-, su formato visual fotográfico- con todas las potencialidades temporales, estéticas y políticas que este lenguaje comporta – y su elaboración artística- ya que su producción se distingue por la creación y puesta en marcha de recursos visuales en cada obra" (2014, 15). Y las segundas son muestras curadas, seleccionadas, intervenidas y montadas por el MAM que hacen uso de fotografías provenientes de fuerzas represivas, por un lado, con fotos del archivo de la DIPBA y, por el otro, por las fotos rescatadas de la ESMA por Victor Basterra. Este último grupo excede la categoría de Fortuny, porque si bien posee puntos de encuentro tales como la elaboración sobre memorias sociales, a través del lenguaje fotográfico, existe una producción estética más que una elaboración artística (cuestiones que desarrollaremos en el análisis de las muestras). A través de estos dos grupos orientaremos nuestro análisis para indagar las exhibiciones compuestas por imágenes fotográficas de los desaparecidos, expuestas en el MAM.

Hugo Vezzeti sostiene que la memoria y su trabajo “dependen de la fuerza y perdurabilidad de sus *soportes* y de una acción que sea capaz de renovar su impacto sobre el espíritu público” (2002:33). Las series fotográficas que analizaremos en este capítulo han tenido repercusiones a nivel nacional e internacional, debido a esto han logrado instalar temáticas y reflexiones, no sólo sobre los desaparecidos, sino también sobre el lugar que dejaron con su ausencia y sobre el uso del soporte fotográfico dentro del accionar represivo. De hecho, Vezzeti reflexiona sobre el impacto del trabajo por la memoria en Argentina, y considera que

> la intensidad de esa presencia y esa demanda de memoria depende, entonces, de la intensidad de la conmoción y la fractura política y cultural que se produce en esos años y que enfrentaron a la sociedad a un abismo que no tenia comparación posible ni antecedentes en la historia anterior (2002:29)

En el mismo sentido, Gatti habla de una “fractura del sentido” y de la emergencia de un “campo del detenido-desaparecido”, en el que conviven “relaciones sociales, trayectorias vitales de agentes individuales y colectivos, representaciones culturales, rutinas, narrativas más o menos consensuadas, objetivaciones científicas, realizaciones institucionales”(2011:25). Esta hipótesis de trabajo es posible de constatar en nuestro análisis, ya que como fuimos desarrollando en los capítulos anteriores, el MAM se inserta en tanto institución en una realidad particular con los derechos humanos en la ciudad, y con su trabajo artístico- museístico logra entrelazar distintas trayectorias en este espacio de exposición.

Las muestras que analizaremos nos permitirán entender la propia categoría de “museo” como institución de encuadre de la memoria (Halwachs, 2004) y constructor de relatos e interpretaciones propias. A partir de su trabajo de exhibición y de realización de muestras con materiales del archivo de la DIPBA, se convierte en otro actor, creador de relatos, que van más allá a los disponibles por la sociedad y sus artistas. Es decir, que es un lugar donde se problematizan diferentes procesos de transmisión, empatía, comunicación, elaboración de la pena, así como actos de denuncia, jerarquización de voces legitimadas, tanto como sobre las potencialidades del arte para la construcción de la memoria.

Como dijimos en el capítulo II, la fotografía tiene la doble característica de ser una huella del pasado, y a la vez una creación y puesta en acto desde el presente. Tal como plantea Jelin (2002), el pasado deja huellas, pero éstas en sí mismas no constituyen “memoria” sin una evocación y ubicación en un marco que le dé sentido. Las muestras con las que trabajaremos presentan diferentes formas de dar sentido, ya sea desde la imagen en sí misma o desde la tarea curatorial. Por lo tanto, las analizaremos teniendo presentes algunas hipótesis e interrogantes de trabajo. En principio partimos de la idea de que la imagen de un desaparecido no se inmoviliza nunca, ya que se encuentra siempre en la dicotómica y tensionante relación entre lo irreversible de la desaparición, y lo inacabable de su interrogación y usos. Entonces nos

preguntamos :¿Qué tipo de relación se da con la fotografía en tanto materialidad o insumo para una nueva composición y mensaje visual?, ¿Se reafirman sentidos?, ¿Se subvierten?, ¿En qué niveles, operaciones estéticas y curatoriales podemos observarlo? , ¿Cómo se da esta compleja relación entre un pasado, siempre irreversible, y un presente y futuro inacabables?

Los conceptos de Soulages (2010) sobre lo irreversible e inacabable de la imagen fotográfica, son posibles de articular con los principios de la memoria de ser fragmentaria, incompleta, selectiva, de poseer olvidos y tiempos de reactivación, por eso siempre es cambiante. Por lo tanto, en los tiempos de reactivación de la memoria, los distintos "emprendedores de memoria" (Jelín, 2002) interrogan archivos y álbumes familiares para la construcción y reconstrucción de nuevos sentidos del pasado, desde los intereses del presente. En este sentido Soulages sostiene que

> la fotograficidad es esa articulación sorprendente de lo irreversible y lo inacabable. Es articulación por un lado de la irreversible obtención generalizada del negativo (…) y por el otro del inacabable trabajo del negativo; a partir del mismo negativo de partida puede obtenerse una cantidad infinita de fotos totalmente diferentes interviniendo de manera particular. (…) Por lo tanto, la fotografía es la articulación de la pérdida y el resto. Pérdida de las circunstancias únicas que originan el acto fotográfico, del momento de ese acto, del objeto por fotografiar y de la obtención generalizada irreversible del negativo, en suma del tiempo y el ser pasados (2010: 136).

A su vez, para su abordaje planteamos distintas claves interpretativas. Al primer grupo de muestras, gestadas por tres artistas, que a su vez son familiares de desaparecidos, quienes hacen uso de imágenes de álbumes familiares para su composición artística, las llamaremos tentativamente "memorias sobrevivientes", ya que las fotografías utilizadas para construir sus narrativas provienen de los archivos familiares que han sobrevivido a la desaparición, tanto como los artistas- familiares que los interrogan y utilizan en sus creaciones artísticas. De modo que nos permiten cuestionar las exhibiciones en tanto epitafios sustitutos, reconstrucciones identitarias y actos de rememoración e imaginación. Al segundo grupo de muestras, gestadas por el MAM y la CPM, junto a Victor Basterra y Helen Zout, las llamaremos "memorias recuperadas" ya que hacen uso de imágenes producidas por las fuerzas represivas (la Policía Bonaerense y el Grupo de tareas 3.3 que funcionaba en la ESMA) en sus tareas de vigilancia, control y secuestro. Son imágenes recuperadas del ocultamiento y la destrucción, ya que son pruebas de su accionar clandestino. Por lo tanto cuestionaremos, ¿Cómo las gestiona un espacio museístico-artístico? ¿Con qué supuestos? ¿Con qué soportes y con qué voces?

Hablar de fotografía es hablar por un lado de registro, huella, pasado, espectro y muerte, pero también de actos de creación, arte y hasta magia. Ambos tipos de aspectos conviven en las muestras que examinaremos. Los fotógrafos analizados salen a "buscar" a los desaparecidos y los hacen emerger

en la imagen de diferentes formas. Las tomas que generan y los sentidos que evocan son multifacéticos y explicables si, como propone Catela Da Silva, pensamos en el "maná" (Mauss, 1971)[112].Es decir, en la fuerza espiritual capaz de ser encarnada por seres u objetos que transmiten y portan. Aquí los artistas y el propio MAM, realizan lo que podríamos pensar como un acto mágico, ya que evocan, ordenan, sacan de lo oculto, hacen visible, hacen aparecer simbólicamente a los desaparecidos. "La magia es una manifestación de la función simbólica en la que los signos no sólo significan, sino que producen acontecimientos" (2002:11), aclara Moulian y le reconoce cuatro aspectos: "a) su poder para producir acontecimientos y transformar el mundo, lo que se ha denominado la eficacia simbólica, b) su naturaleza simbólico- ritual, c) su función instrumental y d) su carácter misterioso y oculto" (2002:11)". En el caso de las muestras fotográficas que analizaremos a continuación, esto sucede en diferentes niveles: las fotografías de Brodsky y Dell´Oro generan un espacio para el duelo y elaboración de la ausencia, que en el mismo acto creativo logran individualizar al desaparecido y darle una biografía. El trabajo de Lucila Quieto habla de un reencuentro añorado con los padres desaparecidos, y este acto imposible no deja de estar teñido de imágenes misteriosas, extrañas y sorpresivas. Los archivos de la DIPBA se presentan como lugares para ir a buscar indicios, marcas y huellas de lo que fue la represión y su trabajo de inteligencia. Y por último, las fotos rescatadas por Victor Basterra nos enfrentan por primera vez con los retratos de una serie de personas luego de su secuestro, por lo que una muestra organizada con esos materiales nos incita a preguntarnos no sólo sobre cómo mirarlo, sino también cómo mostrar imágenes gestadas en tan compleja realidad y por lo tanto a pensar en actos tan ritualizados como los homenajes y los escraches. De hecho, si seguimos algunas reflexiones de Lemagny podremos considerar a la fotografía como "un objeto que se constituye en mundo para ayudarnos a ver el mundo. Pero no moldeando un mundo artificial nuevo y autónomo como un cuadro o una estatua, sino recogiendo una huella que reactiva nuestra manera de ver el mundo" (2008:74).

En este sentido, nos permitiremos citar en extenso una reflexión de Leonor Arfuch, quien señala que

> las fotos de los desaparecidos se instituyen así como presencia: su corporeidad atestigua la huella de un ser que no sólo es pasado y otredad, no solamente un "haber sido", sino todavía una insistencia en el llegar a ser. La acumulación y la repetición, los tránsitos callejeros e infatigables de esos retratos libran asimismo una batalla contra la muerte, en su doble escándalo de ser silenciada y no natural. También aquí hay un reconocimiento generacional (gestos, rasgos, poses, estilos del retrato), un extraño aire familiar. Más allá de su singularidad, esas expresiones tomadas al azar de la cámara, en el aura pacífica del devenir cotidiano o el acontecimiento trascendente (la foto- carnet, la instantánea, el retrato informal, el casamiento, la graduación…), en esa indefensión, ante la

[112] Esta categoría de origen polinesio ha dado lugar; en la antropología, a una teoría de la magia y del poder simbólico. Véase Mauss (1971).

> imprevisibilidad de los destinos, nos dejan en suspenso ante el podría haber sido de su historia, tal vez, tan próxima a la nuestra, agitando los propios fantasmas (1998:373).

Por lo tanto, ¿Qué nos piden estas imágenes?, ¿Qué nos queda aún por comprender y responder? ¿Qué están denunciando? ¿Cuáles son las condiciones para presentificar esa ausencia?

Estas muestras fotográficas ponen a prueba diferentes concepciones sobre la fotografía y pendulan entre lo que Rancière denomina las nociones de la imagen como doble de una cosa y la imagen concebida como operación de un arte. De modo que son "imágenes pensativas", con las que se hace necesario señalar "la existencia de una zona de indeterminación entre esos dos tipos de imágenes. Es decir que, transitan en una zona de indeterminación entre lo pensado y no pensado, entre la actividad y pasividad, pero también entre arte y no-arte" (2010:105) y el autor aclara que,

> la pensatividad de la fotografía podría ser entonces definida como ese nudo entre varias indeterminaciones. Podría ser caracterizada como efecto de la circulación, entre el sujeto, el fotógrafo y nosotros, de lo intencional y de lo no intencional, de lo sabido y de lo no sabido, de lo expresado y de lo inexpresado, de lo presente y de lo pasado (Rancière, 2010: 112).

Francois Soulages coincide al plantear que la fotografía nos permite preguntarnos sobre una serie de "a la vez": "a la vez, el referente y el material fotográfico, a la vez, el <ha sido> y el <ha sido actuado>, a la vez, el acontecimiento pasado y las formas, a la vez, lo real y lo imaginario, a la vez, la traza y lo trazado, a la vez, lo irreversible y lo inacabable, etcétera" (Soulages y Solas, 2011:19). Así, la fotografía se presenta como una articulación entre variados opuestos, entre lo individual y lo privado, el pasado y el presente, el ser y el devenir, la fijeza y el flujo, lo continuo y lo discontinuo, el objeto y el sujeto, la forma y la materia, entre otras díadas. Desde esta perspectiva, es posible plantear una serie de reflexiones sobre el lugar de los desaparecidos dentro de estas series fotográficas y al interior del MAM.

Uno de los conceptos ejes para nuestro análisis es el del "objeto-problema por fotografiar" elaborado por Soulages (2005), es decir, que el objeto fotografiado se convierte en un problema experimentado por el sujeto que lo fotografía, del que necesita hacer una reflexión sobre la temática y sobre sus decisiones estéticas. Según el autor, "la fotografía no nos dice tanto la verdad del objeto como el punto de vista del sujeto que fotografía" (Soulages, 2010:54), por eso para su verdadera comprensión, hace falta una decodificación de las ideologías que sustentan las fotos, así como sus aspectos estéticos; de modo que la pregunta por el lugar del creador de la imagen es fundamental.

El análisis de estas muestras nos permitirá interpretar y reflexionar sobre el corazón de los problemas presentes del arte, la fotografía, la memoria, el archivo, lo museístico y su transmisión. Como dijimos, las cuestiones que abordaremos intentarán pensar los lazos, las tensiones y oposiciones entre

el recordatorio, el epitafio y el homenaje; las características de la fotografía de ser inacabable y a la vez irreversible; la memoria, la imaginación y los sueños; el arte y el documento; los archivos y la creación artística; la fotografía como herramienta del poder y a la vez como crítica, la información y la emoción, y las características de exhibición dentro de un espacio museístico.

4.2. Memorias sobrevivientes: del álbum familiar al museo

En esta primera sección analizaremos tres muestras de fotografías artísticas, que hacen usos de álbumes familiares y que fueron exhibidas en el MAM. Entre las diferentes series fotográficas que trabajan sobre los desaparecidos y el lugar ausente en el seno familiar, el MAM expuso tres muestras entre los años 2002- 2012[113]: la primera, fue la muestra de Marcelo Brodsky "Buena memoria", que estuvo en el año 2003 (de mayo a julio), fue la primera muestra instalada cuyo tema central fueron los desaparecidos y también corresponde al primer año de gestión del museo[114]; la segunda, se instaló en el año 2004 (de marzo a julio), y se trató del trabajo de Lucila Quieto "Arqueología de la Ausencia", ambas muestras fueron curadas por Florencia Battiti, quien como dijimos en el capítulo anterior participaba de la tarea curatorial en los primeros años del museo. Cuando llegan al MAM, ambas muestras, ya eran reconocidas por la prensa y los organismos de derechos humanos como abordajes calves para entender la ausencia de los desaparecidos en el seno familiar. Las dos ya habían sido exhibidas en espacios de recordación y de lucha, como las escuelas donde se colocaron placas conmemorativas, o en marchas y protestas sociales encaradas por hijos de desaparecidos. Y también estaban instalándose en la escena artística internacional. Por lo tanto, en los primeros años del museo se hace uso de muestras que ya tenían un cierto estatus en el campo de la memoria y como veremos a continuación, año a año, el MAM fue proponiendo temáticas, produciendo obra (específicamente en los casos en los que se utiliza materiales de la DIPBA o con las fotos rescatadas por Victor Basterra) y convocando a artistas para crear a partir de nuevos ejes. La tercer muestra sobre esta temática, se instaló en el año 2008 (de marzo a julio) y se trata de la muestra "Imágenes en la memoria" de Gerardo Dell´ Oro, curada por Helen Zout. A diferencia de las muestras anteriores, la serie de Dell´ Oro se exhibió por primera vez en el MAM en aquella ocasión.

---

[113] Otras series fotográficas, que tratan el tema de la ausencia en el seno familiar son los trabajos de Clara Rosson "Tarde o temprano", Inés Ulanovsky "Fotos tuyas", Gustavo Germano "Ausencias", entre otros.
[114] Antes de la muestra de Marcelo Brodsky, estuvieron exhibidas en el MAM una muestra de plásticas, y una de fotografía de Fernando Gutiérrez "Secuela" y "Treinta mil", que trabaja sobre las máquinas de terror, como los automóviles Falcon, los aviones y el río. Para ver un análisis de estas obras consultar Fortuny (2008 y 2014).

Nos interesa problematizar estos trabajos fotográficos en relación a una idea de "memoria sobreviviente", ya que en principio estas muestras comparten la característica fundamental de haber sido elaboradas por sus familiares, que también tienen como profesión a la fotografía. Son imágenes que quedan, que sobreviven a la vida de los desaparecidos, tanto como a los allanamientos de sus casas, sobreviven al tiempo por medio de la voz y el trabajo de estos fotógrafos- familiares. Brodsky y Dell´ Oro en tanto hermanos y Quieto desde su lugar de hija de un desaparecido, las imágenes salen del mutismo por medio de las palabras y operaciones artísticas con las que fueron reformuladas. Es por eso que nos interesa preguntarnos qué nuevos sentidos se abren a partir de estas muestras. Ya que si bien en cada una hallamos su diversidad y multiplicidad, hay algo que todas comparten y es una necesidad de reafirmación de los lazos y así como una reafirmación de los sentidos con las que las fotos fueron producidas dentro del ámbito familiar. Como veremos se tratan de narrativas de unión familiar, alegrías y lazos sanguíneos, que son recreados desde una visión nostálgica o anhelante. Por último, la idea de sobrevivencia va muy unida a la noción del testimonio, por lo tanto concebimos a estas series como verdaderos testimonios visuales de la ausencia.

Si partimos del uso de la fotografía en la historia familiar, podremos observar cómo ésta ha marcado su lugar desde el momento en que se populariza su uso y nace como un nuevo género, el de la fotografía doméstica. Este uso, tan estudiado por Bourdieu (2003), la instala dentro del repertorio de imágenes y de narraciones sobre los pasados familiares. La construcción del álbum familiar ha sido una tarea donde la selección y categorización de ciertos momentos del pasado, construye una narrativa especial en cada una de las familias en las que los sujetos materializan sus deseos de perpetuar ciertos momentos de la historia familiar. Según investigaciones de Agustina Triquell,

> la inscripción del retrato fotográfico en la narrativa de la historia familiar posee así un doble sentido: por un lado, registra situaciones que connotan momentos felices para quienes los han vivido; por el otro, quizás de manera menos consiente, deja un documento testimonial para el futuro (2011:19).

De acuerdo a esta conceptualización, una de las características claves de los álbumes es la de intentar ser un documento testimonial de las historias familiares, en vistas a futuro. Cuestiones que alcanzan a las tres narrativas creadas por estos artistas, así como la temática de acontecimientos felices, aunque éstos se articulan con distintos niveles de intervención y creación artística que subrayan la ausencia, y la imposibilidad del reencuentro. En este sentido, Halbwachs (2004) señala que las fotografías y los álbumes familiares pueden pensarse como espacios de memoria, ya que instalan marcos de contención y referencia para la rememoración. Esto se da de una manera muy tajante en las tres series donde la imagen se articula con la palabra, los recuerdos, los poemas y los testimonios.

Si seguimos las reflexiones del psicólogo John Bowlby (1986), nos será posible observar estos trabajos creativos a la vez como un trabajo de duelo. Según el autor, la elaboración de la pérdida de la persona amada tiene diferentes características y momentos, entre los que nos interesa destacar la fase que denomina "fase de anhelo y búsqueda de la figura perdida, que dura varios meses y con frecuencia, años" (1986: 107) y las fases de "desorganización y desesperación" y por último la fase de "reorganización". Bowlby describe al primer momento como un tiempo en que la persona empieza a aceptar la realidad de la pérdida, por lo que lo llenan momentos de angustia, desesperación y "preocupación con recuerdos de la persona que se ha perdido, combinados con frecuencia con una sensación de que está aún presente y una marcada tendencia a interpretar señales o sonidos como indicando que el ser querido ha vuelto de nuevo" (1986: 108). A su vez, explica Bowly, que la persona tiene una tendencia inconsciente a buscar a la persona perdida y muchas veces, esta necesidad se manifiesta conscientemente, en la visita a su tumba o lugares muy asociados a su figura. En el caso de la desaparición, estas fases o momentos se dan con características muy particulares por varias razones: por un lado la desaparición física de una persona no es lo mismo que la certificación de su muerte, por lo que la esperanza de su retorno es mucho más fuerte. A su vez, sin la existencia de una sepultura y por lo tanto, de una tumba, los lugares a donde ir al encuentro con el desaparecido se diversifican[115]: los altares en el seno del hogar, los álbumes fotográficos, los espacios frecuentados por cada persona desaparecida, y además podemos mencionar al Río de La Plata -sobre todo desde que salió a la luz la modalidad militar de los vuelos de la muerte, cuestión que nos permite comprender el emplazamiento del Parque de la Memoria y su monumento a la vera del río[116]- .

En los casos puntuales de los trabajos de Brodsky y Dell´Oro, cada uno de estos lugares se traduce en imágenes, ya que ambos artistas no solo generan una búsqueda dentro de la historia familiar sino que también intentan reconstruir los pasos de sus hermanos luego de de ser secuestrados. Estas muestras transitan momentos muy diferenciados: el primero enfocado en la indagación en los álbumes familiares, el segundo se trata de una búsqueda y registro de huellas, testimonios y lugares que den cuenta del secuestro, y por último un trabajo sobre las consecuencias. Brodsky, al relacionar la vida de los desaparecidos con la de sus compañeros del secundario en la actualidad, a través de los retratos a los compañeros de la escuela junto a objetos que los identifiquen en el presente. Dell´Oro, por su parte, al retratar a la hija de su hermana desaparecida, quién también es madre, por lo tanto el vinculo madre-hija es fotografiado solo entre ellas, marcando por contraste la imagen que no existe, la de Patricia junto

[115] Cuestiones trabajadas por Catela da Silva, Ludmila (2001).
[116] Para un análisis sobre el Río de la Plata como lugar de memoria ver Schindel (2006).

a su hija Mariana. En cambio, el trabajo de Quieto sólo indaga el momento de las consecuencias, es decir el de la ausencia del padre en la vida de los hijos, cuestiones que desarrollaremos a continuación.

4.2.1. El álbum familiar como epitafio sustituto

Como dijimos, la muestra "Buena memoria" transita diferentes momentos y temáticas, por lo que utilizó varias salas del museo en las que se colgaron las imágenes en cuadros de diferentes tamaños[117] y se exhibieron otro tipo de materiales como videos. La cuestión curatorial fue resuelta por la producción del fotógrafo, ya que al tratarse de una muestra exhibida anteriormente[118] se encontraba armada. Las cuestiones de formato y tamaño de las imágenes también corrieron por cuenta de Brodsky, por lo tanto el museo sólo asesoró sobre las disposiciones en el espacio.

La elaboración de esta serie atravesó diferentes momentos, formatos e indagaciones creativas. En principio, tal como explicamos en el capítulo anterior, este trabajo se desarrolló a partir de 1996, cuando el fotógrafo vuelve luego de su exilio en España y decide indagar su propia identidad. Durante estos años, y con motivo del vigésimo aniversario del último golpe militar, se comienzan a instalar y realizar homenajes y actos en memoria de los desaparecidos en las instituciones escolares. Es por eso y a raíz de un recordatorio a los desaparecidos del Colegio Nacional de Buenos Aires, que Brodsky elabora la muestra "Buena Memoria", puntualmente para ser exhibida en ese marco. Finalmente, la serie salió de la escuela para pasar al circuito artístico. Según Brodsky,

---

[117] Fotografías de homenaje a ex alumnos del Colegio Nacional de Buenos Aires. Producción: Marcelo Brodsky. Tamaños de las imágenes: Una foto de 1 metro por 70 cm. (La foto del colegio nacional, escolar). 10 cuadros (retratos) de 40 x 60. 4 cuadros de 50 x 70 (los reflejos: fotos actuales tomadas en la muestra cuando vieron las otros fotos en el Colegio).1 cuadro de 1 mt x 70 (jugando a morir, va acompañado por un video).1 cuadro de 30 x 30 "Fernando en la ESMA" (última foto de Fernando, su hermano desaparecido). 1 cuadro de 30 x 50 Fernando en La Boca.1 cuadro de 30 x 50 Fernando en la pieza. 2 cuadros de "podríamos ser fotógrafos" de 40 x 50 (Martín y Marcelo).1 foto 1 metro x 70 (tres en el bote: los tres hermanos navegando en el río).2 cuadros 1 metro x 70 (prohibido permanecer en este lugar y "tío Salomón". Una foto de 50 por 70 (foto del río).

[118] Tal como señalan los periódicos de la época: Buenos Aires Herald. Don´t forget to remember. 12/10/1997. Buenos Aires, Argentina. /Daily News. The "disappeared" return. 11/12/1998. New York, Estados Unidos. /El Mundo. Hacer memoria. 16/9/1999. Madrid, España. /Demochratic & Chronicle. Jurney back to turbulent time. 1/8/1999. Rochester, N.Y. /Rochester Democrat & Chronicle. In photos, Argentina´s "disappeared" innocence. 17/7/1999. New York, Estados Unidos. /La Razón. Colegio Nacional de Buenos Aires: curso del 1967. 16/6/1999. Madrid, España. /Village Voice. Recovered memory. 5/1/1999. New York, Estados Unidos. /Tiempos del mundo. De cómo rescatar la memoria. 14/1/1999. Internacional. /The New York Times. Beyond Clichéd Interpretations of Exile, suffering and death. 1/1/1999. New York, Estados Unidos. / II Manifiesto. Compagni perdutti. 29/10/2000. Italia. /Clarín. Los violentos nexos de la imagen visual. 18/11/2001. Buenos Aires, Argentina./San Francisco Chronicle. Photographyc ant personalizes Jewish History. 23/11/2001. Estados Unidos. /Jornal o tempo. Horrores da dictadura na Argentina. 22/8/2002. Belo Horizonte, Brasil. /Parool. Gaten in de geschiedenis.7/6/2002. Amsterdam. /Allgenmeen Dagblad. Klassenfoto aanklacht tegen Videla. 15/1/2002. Alemania/ Hannover. Kunstaktion schlagt hohe wellen. 13/6/2003

"pasaron 20 años [del golpe militar], hay un cambio en la actitud de la gente, por ejemplo se pierde el miedo, se puede hablar de ciertas cosas que hasta ahora las personas no se animaban. Entonces cuando pasaron lo de los 20 años empezaron a aparecer estos lugares, en los lugares de trabajo, en los lugares de estudio, la recordación de los que faltaban de manera pública. En el marco de los 20 años, en el Colegio Nacional hacemos el recuento de cuántos eran los que habían desaparecido en el Colegio. Los 20 años suceden en marzo de 1996, el evento en el colegio es en octubre del ´96, allí se leyeron los nombres de los desaparecidos, en ese momento lo filmé y esa filmación forma parte de Buena Memoria. Yo ya tenía la foto de mis compañeros limpia y cuando vino el evento la escribí toda para colgarla en el Nacional, entonces esta obra está directamente vinculada a los 20 años"[119].

Dentro de lo que fue el trabajo creativo, Brodsky experimentó sobre la fotografía de la "6ta división del año 1967" del Colegio Nacional de Buenos Aires, esta imagen es la más conocida de la serie y abre la muestra en gran formato. La antigua fotografía fue intervenida plásticamente con inscripciones a mano en los márgenes, que relatan el destino de cada uno de los retratados. También la foto escolar, pero sin la intervención, fue utilizada como telón de fondo para los retratos a los ex alumnos, ahora adultos. Ambos trabajos fueron parte del homenaje titulado "Puente de la memoria", que se instaló en el colegio al conmemorarse los 20 años del último golpe militar. La muestra se complementó con textos, cartas, fotos antiguas y videos. Allí se dio otro momento creativo que fue el registro y retrato de los actuales alumnos y sus reacciones al ver la muestra.

El trabajo se cierra con dos homenajes, uno a Martín, y otro a Fernando (Nando). El primero se trata de una selección de fotos de la infancia y poemas. Y el segundo tiene otra complejidad, ya que transita variados momentos: un recorrido de fotos de la infancia y la adolescencia, un montaje fotográfico titulado "Héroes de familia", un retrato a una escultura que le hizo la madre, la foto de Fernando retratado en la ESMA- imagen rescatada por Victor Basterra de la ESMA, junto a otras que componen la muestra "Rostros, fotos sacadas de la ESMA" que analizaremos en el segundo apartado de este capítulo-; y por último fotos del río de La Plata. Por las características de la muestra es posible afirmar que recorre un proceso de duelo y elaboración, tanto personal como colectiva. Por eso reflexionaremos a cerca del lugar de la imagen fotográfica dentro del proceso de duelo y elaboración de la falta, indagando acerca de las temporalidades que hace convivir esta muestra fotográfica, así como en su exploración sobre las construcciones de la identidad y la memoria.

Según Luis Gusmán (2005), los epitafios se han utilizado desde la antigüedad para reafirmar la identidad de los muertos e indicar su lugar de sepultura. Según el autor, "que el epitafio exista es insoslayable para la identidad. Saber quién es el muerto y dónde está su tumba es un derecho. La

[119] Entrevista a Marcelo Brodsky, ya citada.

apelación a ese derecho en la antigua Grecia se la conocía como el “derecho a la muerte escrita” (2005: s/n) y su omisión solo podía ser producto de una ofensa o de un castigo. De esta manera, es posible comprender que el epitafio necesita de la palabra para su existencia, aunque también posteriormente se ha sumado la imagen fotográfica entre sus recursos. Palabra e imagen se entrelazan en distintos niveles dentro de las construcciones de las obras de Brodsky y de Dell´Oro.

Como decíamos más adelante, con los desaparecidos se da una situación particular en la cual se les niega la muerte, el cuerpo, la sepultura y con ello la identidad. Los familiares y la sociedad toda, han paliado esta falta de diferentes formas, tratando de encontrarle diferentes lugares para su recuerdo, entre los que podemos diferenciar los lugares privados de públicos: dentro del primero una muestra de ellos son los altares familiares, y para los segundos podemos mencionar a los monumentos, marcas, los recordatorios en el diario Página 12[120], tanto como este tipo de series fotográficas. Los recordatorios en el diario Página 12, así como las series fotográficas analizadas, sacan la imagen del desaparecido del seno familiar para mostrarlas en espacios públicos como la prensa, las salas de museos y sitios artísticos. De hecho, en el caso de las muestras artísticas que hacen uso de archivos fotográficos para su nueva composición, las imágenes salen del ámbito privado para ser exhibidas en espacios como el MAM.

De acuerdo a Gusmán (2005), otra condición necesaria para la identidad es una relación entre el cuerpo y la inscripción. En los casos de Brodsky y Dell´oro, la falta del cuerpo intenta saldarse con su imagen fotográfica, que puesta en relación con palabras, poemas y textos construyen la obra final.

** En el caso de la obra de Brodsky, al analizar la imagen “6ta división del año 1967” (Figura 1), es posible notar que los rostros de los muertos o desaparecidos están marcados con un círculo tachado, esta marca inicialmente pareciera otorgar similar status a todos los que ya no están, cuestión que queda en entredicho cuando observamos el desarrollo de toda la muestra, dentro de la cual es posible inferir diferentes posiciones. Del grupo escolar, Claudio, Pablo y Martín (el mejor amigo) son quienes ya no están, pero por diferentes motivos. Pablo, “murió de una enfermedad incurable”, señala la inscripción en la fotografía, pero dentro de la muestra no se le dedica ningún espacio puntual para su recuerdo, “Claudio Tismnetzky murió en un enfrentamiento con el ejército en diciembre de 1975”, indica también otra inscripción y a él se asigna una pequeña sección de la muestra compuesta por tres imágenes de archivo (Figura 2): dos retratos, uno al lado de un auto en la calle y otro jugando al futbol. Y una última al lado de una carpa durante una excursión escolar. Los textos, escuetos, proporcionan dos tipos de

[120] Celina Van Dembroucke (2005), sostiene que en referencia a estos recordatorios, se da una “dualidad, esa mezcla de público-privado lo que hace que los recordatorios de Página/12 cuenten una historia personal pero también hablen de una pérdida colectiva. Una pérdida que está allí, presente en lo que sucede todos los días, como testigos omniscientes de las noticias del diario: como una línea de fuga de la diagramación de la actualidad”.

información; una que indica que Claudio era militante estudiantil, y cuenta una anécdota en el que los militares llegan a la escuela y él los enfrenta con los puños. Y otra más sentimental, que desde los recuerdos de Brodsky marcan una época añorada y feliz, "los veranos en el Sur, los campamentos del Colegio, fueron una escuela de vida" (Brodsky, 2000: 23), dice. Según un artículo de Battiti,

> la articulación de texto e imagen parece proponer diversas capas de significación: aquella que parte de la memoria pública (la fotografía escolar), para pasar a la memoria privada (las anotaciones subjetivas de Brodsky sobre el destino de cada uno de sus compañeros) para retornar, nuevamente, a la memoria pública (el retrato de una generación brutalmente marcada por la experiencia de la última dictadura) (2007: 317).

Luego, en el desarrollo de la muestra, hay otra sección de la muestra destinada a homenajear a Martín, su mejor amigo. A él se le dedica un espacio más destacado que a Claudio y se utilizan varias fotos del archivo personal del fotógrafo, sobre diferentes situaciones cotidianas, cumpleaños, viajes en tren, vacaciones. La imagen que abre su homenaje es una foto de la infancia, una imagen en blanco y negro, movida y gastada, el pie de foto dice; "Martín me saca una foto con su Kodak Fiesta igual a la mía. Chascomús (laguna), detrás. (1968)" (Figura 3).Los textos que acompañan son breves y relatan pequeñas anécdotas de la infancia compartida, están teñidos de emoción, y colocan el sentimiento del fotógrafo en el centro del relato; "sigo soñando con él muchas veces y ya hace veinte años que se lo llevaron"; "seguí andando solo, con tu presencia a cuestas", cierra un poema dedicado a él. Al leer los textos que hacen parte de estas imágenes, podemos ver que se parecen más a recuerdos nostálgicos expresados por el fotógrafo, que a un trabajo sobre la biografía de ambos desaparecidos. Todos los datos son autorefenciales, siempre apelando a sus propias sensaciones y sentimientos, por lo que se presentan como recuerdos puntuales y aislados. En este caso la palabra prima por sobre las imágenes, es decir que la emoción del autor y las sensaciones que dejaron las ausencias, tienen más peso que el paseo por las biografías que proponen las imágenes, aquí entre texto e imagen se da un desbalance de intenciones, en el que de alguna manera se antepone la sensación de la ausencia que vivió el autor, que la presencia de Martín y Claudio cuando estaban con vida.

Esta parte de la muestra dedicada a los ausentes de la 6ta división del Colegio Nacional, se articula con dos partes más enfocadas al presente. Otra de las formas de abordar la falta fue retratando a los ex alumnos ya adultos (Figura 4), las fotos fueron emplazadas como un gran mosaico, en una de las paredes del MAM, todas enmarcadas en el mismo formato y a color. En cada una de ellas se ve a una persona con un objeto con el que se identifican actualmente (por consigna del fotógrafo), así los vemos con libros, calculadoras y guitarras, entre otros. A su vez todos fueron retratados respetando el mismo encuadre por debajo de la cintura y con una pose similar. De alguna manera, a los vivos se les da un tratamiento

unificado, mientras que los muertos y desaparecidos tienen diferentes status de acuerdo a la relación que tenían con el fotógrafo. En este sentido, por ejemplo se va acrecentando el espacio dedicado a cada uno y aumenta la cantidad de imágenes y texto dedicados a los homenajes. Por lo tanto, a Pablo no se lo homenajea, porque aunque esté muerto, no es por consecuencia de la dictadura; a Claudio se le reserva un pequeño espacio y es protagonista de algunas anécdotas que le dedica Brodsky. Martín tiene un lugar destacado dentro de la sala destinada a los desaparecidos de la división del Colegio y allí se instalan poemas, palabras y varias fotografías. Pero entre los homenajes, el que tiene mayor preponderancia es el que va dirigido a su hermano Fernando: allí se ven múltiples imágenes, videos y palabras. Por lo tanto, es posible deducir una jerarquía de posiciones en la cual sólo los desaparecidos o asesinados por la dictadura tienen un lugar, pero esta escala depende directamente con el vínculo que han tenido con el autor, así el ordenamiento y tratamiento también recae en la autoreferencialidad.

Finalmente, esta parte de la muestra se cierra con las tomas a los actuales alumnos cuando ven la exposición en la escuela, puntualmente cuando ven la fotografía de la clase del año 1967. Esas imágenes son interesantes en términos de composición y estética, ya que se da un juego que hace dialogar los rostros. A modo de ejemplo tomaremos una de ellas (Figura 5), en la misma se ve la foto de la clase 1967 y sobre ella se sobreimprimen los rostro de dos jóvenes espectadoras y esto es posible por un juego de luces, que genera un reflejo sobre el vidrio que enmarca la primer imagen. Lo interesante es que los rostros comparten no solo la misma edad, y sexo, sino también varios rasgos físicos como el pelo largo y el peinado, cuestiones que hacen que la correspondencia entre las generaciones sea muy palpable. En estas imágenes se condensan sentidos, ya que hay una propuesta de identificación y empatía con los actuales alumnos. En el libro sobre esta serie se transcribieron varias de las reflexiones de los alumnos, los cuales manifestaron que “creo que al ver la foto de cualquiera de los chicos no se puede negar que se parece a cualquier compañero. En los paneles pueden leerse situaciones parecidas a las que vivimos todos nosotros” (Brodsky, 2000: 54), “hasta ese momento no había comprendido que esa época la habían vivido también personas jóvenes, adolecentes. (…)Al ver la imagen de esos alumnos posando para la ´foto del curso` me identifiqué inmediatamente con ellos” (Brodsky, 2000: 56), “en el homenaje pude conocer esos mitos, a esas personas de las que tanto se habla (por lo menos en ciertos ámbitos), darles cara y cuerpo a esa gente y a los desaparecidos” (Brodsky, 2000: 57). Podemos interpretar que esto se logra ya que Brodsky selecciona imágenes potentes y a la vez esquemáticas de lo que se puede encontrar en cualquier álbum familiar, las fotos escolares, las vacaciones, los viajes, los cumpleaños y amigos de la infancia. Son fotografías que responden a un repertorio social de imágenes ampliamente compartido. En este punto es interesante decir que uno de los públicos privilegiados para el MAM son los estudiantes escolares, que asisten al museo a través de visitas guiadas. Por eso la

propuesta de identificación y empatía realizada por la muestra, vuelve a ocurrir en el contexto museístico, así como en los espacios educativos en los que se ha montado la versión itinerante de esta exposición. Por eso, además de la popularidad y aceptación que ya tenía este trabajo al instalarse en el MAM (como ya hemos analizado en el capítulo anterior) otro de los puntos claves para entender su exhibición en el museo es a raíz de su propuesta temática y estética como forma de llegar a las nuevas generaciones.

Luego de las imágenes tomadas para y en el colegio Nacional, se gesta otra parte de la serie, dedicada especialmente a su hermano Fernando, que es expuesta en una sala aparte dentro del MAM. En esta sección la intención biográfica cobra densidad y es realizada a través de fotografías de diversas naturalezas, con las que no sólo se recorre cronológicamente algunos pasajes de la vida de Fernando, sino que también se desarrolla una búsqueda de "indicios" o huellas en las imágenes de la infancia que profeticen su futuro. Finalmente, dos fotografías abordan su trágico destino luego de ser secuestrado, una en la que Fernando está detenido en la ESMA y otra toma de las aguas del Río de La Plata.

El capítulo dedicado a Fernando lo abre una imagen sacada por su madre, nuevamente sus fotos lo mostrarán en diversas situaciones cotidianas: en la playa, con una mochila en la espalda listo para salir, trepado en árboles o en distintos paisajes, en salidas en bote. Aquí hay un conjunto de fotos que intentan "profetizar" su desaparición, entre ellas encontramos a la primera (Figura 6) que se trata de una imagen tomada por Brodsky a su hermano durante la infancia. En ella Nando está sentado en la cama, se toma las manos sobre el regazo y su rostro ha salido borrado. Una estela gris difumina sus rasgos y su rostro queda ausente entre las sombras. Luego, la siguiente foto, es profética a los ojos del fotógrafo que la reinterpreta desde el presente, en ella se ve a Fernando en una fiesta, junto a él una pareja de adultos aparecen de espaldas en la imagen. Según los pies de fotos y los textos que acompañan, esta foto sería una especie de metáfora de la reacción de los adultos frente a lo que estaba sucediendo durante la dictadura militar. Por último, una serie de tomas rescatadas de un video en Super ocho, en ellas ambos hermanos juegan al combate, la secuencia termina con los dos tirados en el pasto, simulando su muerte.

Toda imagen despierta la imaginación y nos permite ver más allá, tratando de ampliar el horizonte de lo mostrado. En estas imágenes hay una obsesión por encontrar lo que no se pudo ver en su momento. Y en este sentido ¿Qué proyectan estas imágenes? ¿Había entre las fotos de Fernando imágenes más cercanas a la muerte o a la vida? ¿Qué es eso que no se pudo ver antes? En esta búsqueda de los pasos, de los eslabones perdidos entre la vida y la muerte, la fotografía es indagada e interrogada, su referente ya no está y no hay a quién preguntar, sólo queda su imagen, que silenciosa permite la multiplicidad de significaciones. Y si bien otra persona podría interpretar estas fotos como imágenes mal

sacadas, improvisadas o espontáneas, inocentes juegos de la infancia, el ojo que ve es el de Brodsky que ahora está teñido de desaparición, y así su mirada e intervención a través de la palabra logran transformar lo visto y experimentado, inclinando la imagen de Fernando hacia su destino de muerte y desaparición. Dentro de la búsqueda de Brodsky en el álbum familiar, hay una intención que condiciona la mirada y selecciona este tipo de imágenes dentro del repertorio fotográfico. En esta pesquisa hay una sospecha y una necesidad del fotógrafo, que reinterpreta las fotos del pasado, e intenta tratar de ver y entender a partir de una noción de destino, en el que el futuro de su hermano ya estaba determinado y del que no había escapatoria.

La incertidumbre que deja la desaparición se desvanece en la fotografía de Fernando en la ESMA[121] -esta imagen corresponde al conjunto de fotografías rescatadas por Victor Basterra, que forman parte de la muestra "Rostros, fotos sacadas de la ESMA" exhibida en el MAM en 2007, por lo tanto más adelante haremos una reflexión más profunda sobre esa exhibición- esta foto tuvo distintas etapas: la primera cuando llega a Brodsky por medio de Bastrerra, en un plano que, como veremos más adelante, fue reencuadrado por el CELS, tal como recuerda,

> la imagen que había conseguido reconstruir, el retrato de mi hermano de los hombros para arriba detenido en la ESMA resultó estar incompleta. Durante la visita que realicé con Victor Basterra al juzgado Número 12, donde se tramita la causa ESMA, Victor reclamó su derecho a revisar el expediente para ver las pruebas que él mismo había aportado. El primer expediente que vimos mostraba sólo fotocopias. Pedimos los originales. Aparecieron. Y la foto estaba allí pero completa. De los hombros continuaba hacia abajo, hacia la cintura. Y se veía la camiseta. (Brodsky, 2005: 32).

Brodsky trabaja y reflexiona sobre este hallazgo, tanto como sobre la nueva información que le proporciona la imagen, cuestiones que plasma en su libro *Memoria en Construcción (2005),* donde no sólo reflexiona verbalmente, sino que también vuelve a tomar otra foto de esta foto. Ahora la imagen se abre y enfoca a la mano de Basterra sosteniendo esta página del expediente. Nuevamente nos encontramos frente a lo inacabable e irreversible de la imagen fotográfica, por un lado vemos un momento que no volverá a pasar: a Fernando vivo en la ESMA, fotografía que de alguna manera certifica su paso por allí. Y a su vez, a partir de esa foto se puede seguir construyendo imágenes nuevas.

Finalmente, la muestra termina con tres imágenes muy vinculadas a los espacios fúnebres, como son las esculturas y las lápidas, y en el caso de los desaparecidos, el Río de La Plata. La imagen es una aérea del Río de La Plata, el agua marrón en la que nada puede verse ocupa todo el cuadro y sobre ella se lee "al río los tiraron. Se convirtió en su tumba inexistente". La toma recrea la perspectiva en la que se

[121] Para un análisis sobre esta imagen puntualmente ver Bell, Vikki (2012).

ve el río desde un avión o helicóptero, cuestión que enlaza a las palabras con la estética de la toma y orienta la significación a una de las prácticas que llevó a cabo la dictadura para la desaparición de los cuerpos, determinada mucho después como los "vuelos de la muerte". Este grupo de imágenes cierra el sentido de la muestra sobre la búsqueda y la necesidad de una sepultura, y de alguna manera estas fotos parecen reemplazar las tumbas, esenciales para un momento de duelo y elaboración de la falta.

** Por otro lado, la serie "Imágenes en la memoria" de Gerardo Dell´ Oro, fue exhibida en el MAM de marzo a julio del año 2008, y fue producto de un largo trabajo de indagación fotográfica que comenzó a gestarse en uno de los cursos de Adriana Lestido. La muestra fue curada por Helen Zout, quien lo invitó a exponer ya que lo consideró un "artista emergente" dentro del campo fotográfico. Por lo que en conjunto pensaron la instalación de la obra que se montaba por primera vez. La muestra responde otro momento creativo, donde se estaban realizando los juicios a los represores y en la ciudad de La Plata ya se había juzgado a Etchecolatz, en cuyo contexto se dio la segunda desaparición de Julio López. Estos acontecimientos tienen mucho que ver con la historia que relata la muestra, por eso tiene otras características y aborda otras problemáticas, que si bien tiene puntos de encuentro que son comparables con la de Brodsky, presenta características diferenciadas.

La serie contiene cuatro momentos y tipos de fotografías muy diferentes que se articulan entre sí. Primero hay una búsqueda dentro de los archivos familiares, de los que Gerardo selecciona fotos de su hermana Patricia en distintos momentos de su vida, así como cartas, dibujos y boletines escolares. Estas imágenes de la infancia habían sido tomadas por su padre que también era fotógrafo. Luego hay una serie de retratos a Mariana, hija de Patricia, quién tenía 25 días cuando su madre fue secuestrada. En el tercer momento, la historia se vincula con la de Julio López, testigo del asesinato de Patricia, quien se acercó a Mariana para transmitirle un mensaje de su madre en cautiverio; allí se exponen retratos a López y a sus dibujos. Finalmente los paisajes y árboles sacados en el predio de Arana -donde fuera secuestrada su hermana- cierran la muestra. Estos núcleos narrativos son articulados con palabras y pequeños recuerdos que Gerardo relata con textos a lo largo de la muestra.

La muestra "Imágenes en la memoria" se inicia con una foto del álbum familiar, en ella se ve a Patricia de bebé junto a sus padres, ellos toman mate mientras ella juega en el piso del patio, un texto acompaña la imagen y dice "Patricia, mi hermana desaparecida. En las fotos que le hizo mi padre. En las que yo hice a su hija. En sus pinturas, dibujos y grabados. En el relato guardado durante años por un testigo", con estas palabras comienzan a asomarse y entrelazarse los relatos de una memoria personal y familiar, con una memoria histórica que se cristaliza en la figura de un testigo. Aquí se refiere a Julio López, que casi treinta años más tarde y en el contexto de los Juicios por la Verdad, reveló que había sido

testigo de la muerte de Patricia y de su marido en el destacamento de Arana donde él también estaba secuestrado, y que tenía un mensaje destinado a Mariana que Patricia le había dicho cuando estaban en cautiverio. Este acontecimiento es trabajado en los textos, que articulan el pasaje dedicado a Mariana con el dedicado a López.

Como dijimos, la muestra se va modulando a través de distintos tipos de fotografías. De las imágenes del álbum (que transitan por el nacimiento, adolescencia y adultez de Patricia), se pasa a Mariana con foto que podemos denominar de transición entre ambas vidas, ya que una imagen referida a la búsqueda. En ella vemos (Figura 7) la foto carnet de Patricia agarrada por una mano adulta, en el fondo se ve desenfocado el dibujo de una silueta humana pintada de negro y una mano de blanco, nuevamente la foto de una foto abre nuevos sentidos y a su vez una nueva asociación de ideas, ya que por un lado la reutilización de la imagen del DNI reedita el uso icónico realizado por las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo en la búsqueda de sus hijos y de justicia, y a su vez la silueta dibujada remite a otro ícono importante en las lucha por la justicia, que fue el Siluetazo[122]. En esta composición se reutilizan íconos, pero esta utilización pone en relación a los objetos (la foto, la mano y las siluetas) de una manera simbólica que condensa los significados de búsqueda y rememoración. Por lo tanto esta imagen es potente en sí misma, pero en relación a la serie ocupa un lugar particular donde las imágenes que la preceden (las de la vida de Patricia) se ponen en diálogo con las que vienen detrás (las de Mariana), en otra conexión icónica dentro del retrato que le realiza a su sobrina (Figura 8). Allí una joven mira de frente, directo a la cámara, hacia el ojo del fotógrafo, y esta mirada es tan fuerte que ese brillo en los ojos parece salirse del cuadro y cuestionador trascenderlo, en un gesto entre enojado y triste,porque es de ese tipo de miradas que Barthes conceptualiza como una mirada que ”si insiste (y con más razón si dura, si atraviesa con la fotografía el tiempo), la mirada es siempre virtualmente loca: al mismo tiempo efecto de verdad y efecto de locura” (1994:191). En esta imagen también aparece el dibujo de la silueta humana, esta vez tatuado en la espalda de Mariana y así logra una correspondencia directa con la imagen anterior. El texto que articula estas dos partes del relato concluye con una pregunta punzante que dice “¿era más importante cambiar el mundo que criar un hijo?”, las palabras traducen la mirada y las preguntas de Mariana, mientras que el resto de las imágenes sobre su vida marcan una respuesta posible, a ella la vemos embarazada, abrazada a su hija, y el vínculo madre e hija se hace evidente por contraste, la imagen que nunca vemos, la que falta, la de Patricia y Mariana juntas genera un eco en el abrazo que sí fue, en el de Mariana con su hija.

[122] Para un análisis sobre el Siluetazo ver Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo A. (Comps.) (2008).

Dentro de la muestra de Dell ´Oro, hallamos este tipo de imágenes de transición o de pasaje entre las distintas etapas del relato, que permiten entrelazar los distintos módulos de la historia y sus protagonistas. Este tipo de imágenes, que en la muestra de Brodsky no existen, le dan continuidad a la narrativa y construyen junto con los textos una soldadura que articula los distintos eslabones de la historia. Los textos recuperan palabras ajenas, como las de la hija o las del padre de Patricia, tanto como algunas reflexiones propias del autor, cuestión que permite acceder a una memoria familiar, en la que las preguntas no están saldadas y aún hay espacios que incomodan en la búsqueda de la verdad.

En este sentido, uno de los textos habla del testimonio de Julio López y del mensaje que tenía para Mariana. Estas palabras, entre las imágenes de Mariana y de López también cuestionan, "¿Por qué escucharlo? Durante 20 años no fueron ni vivos ni muertos. Terminar con esa indeterminación era razón suficiente", dice el pie de foto y abre una puerta diferente dentro de la búsqueda de la memoria, porque pone en tensión esa necesidad visceral de saber que tuvieron generaciones anteriores, como las Madres y Abuelas, con una posibilidad que aparece sin buscarla y que permite darse un momento para preguntarse si se quiere escuchar o no. Luego le siguen las fotos de los dibujos realizados por López, sobre las muertes y torturas, y un retrato de él. Esta muestra fotográfica sucedió un año y medio después de su testimonio y segunda desaparición, por eso su instalación en el MAM repercute en los sentidos que la desaparición de López tiene para la ciudad de La Plata, lugar que como dijimos en el capítulo I es protagonista en la luchas por su aparición. En este sentido, en la ciudad se sostienen manifestaciones y acciones artísticas en la vía pública para que la desaparición de Julio López no quede en el olvido, muchas de ellas han sido registradas por Dell´ oro[123], ya que el fotógrafo participa de estos reclamos. El MAM y la CPM, también son parte de los actores que participan en la búsqueda de justicia, por lo que una de las políticas que la CPM ha tenido es la de apoyar estos reclamos, de modo que el MAM ha sido otro de los espacios en los que esta problemática se ha abordado mediante muestras, charlas y presentación de libros[124].

La muestra termina con una serie de fotos de árboles que hacen foco en ramas peladas, raíces que se enriendan sobre el suelo, sombras humanas proyectadas sobre el tronco, entre otras. Estas imágenes sacadas en el predio de Arana son imágenes inestables, movidas, difuminadas, en las que una estela de neblina cubre la totalidad del paisaje y produce una tonalidad grisácea. Nuevamente el texto que acompaña construye el sentido del pasaje, en una relación dialógica y mutuamente complementaria. En

[123] Imágenes reunidas en la serie titulada "Julio López. Desaparecido en democracia" de Gerardo Dell´oro.

[124] Como por ejemplo, la muestra colectiva "Nosotros por López" instalada también durante el año 2008, y la presentación del libro "Los días sin López" de Luciana Rosende y Werner Pertot, el 12 de septiembre de 2013; entre muchas otras actividades.

consecuencia la noción de epitafio sustituto cobra peso nuevamente, por lo que nos permitiremos citar en extenso parte del relato, que articula las sensaciones del fotógrafo al tomar las fotos y el testimonio de su padre Alfonso Dell'Orto ante el Tribunal Oral Federal en el juicio a Etchecolatz en julio de 2006, que dice

> "Cuando fotografié los árboles, lo hice intuitivamente.
> Era 1999 y las circunstancias de la desaparición de mi hermana y mi cuñado fueron tratadas en los Juicios por la Verdad de La Plata (…)
>
> *(…) ahora hay un quiebre, donde ya no estoy dispuesto a contestar sino que estoy dispuesto a preguntar. Y preguntar es ¿dónde están los restos? porque ellos se llevaron la vida y los cuerpos, pero los restos me pertenecen a mí, a mi esposa, a mis hijos, a mis nietos y también a mi bisnieta, que tiene todo el derecho del mundo a tener un lugar para llevarle flores a su abuela. Ese derecho es lo que yo pido, puedo contestar todo lo anterior, pero a partir de ahora, en esa última etapa de estos 30 años, creo que tengo el derecho de preguntar y saber qué paso con esos restos."*

Este pedido nace con la necesidad de que los ausentes recuperen su nombre y su biografía, para que los vivos encuentren su consuelo. Es decir, que los desaparecidos tengan su sepultura y su epitafio. Y es ante esta dificultad que las series de Dell´Oro y Brodsky pueden pensarse como epitafios, dedicatorias, leyendas a los ausentes. Los árboles de Arana, secos, pelados y sin vida en Dell´Oro retumban en el agua marrón del río, en la que nada puede verse en Brodsky. En este sentido, ambas muestras cierran con tomas de los lugares en los que fueron asesinados sus hermanos. Las imágenes de los sitios donde perdieron la vida sus hermanos se convierten en epitafios sustitutos en ambas series fotográficas.

4.2.2. Identidad e imaginación

A diferencia del tratamiento que le dan los hermanos de los desaparecidos (Brodsky y Dell´ Oro) a las fotografías del archivo familiar, Quieto en tanto hija propone otra indagación fuertemente ligada a la construcción/reconstrucción de su identidad y de los lazos sanguíneos. Para ello apela a sus propios anhelos y fantasías, que logra poner en imagen implicándose subjetivamente en los retratos construidos.

Como analizamos en el capítulo anterior, la serie "Arqueología de la ausencia" de Quieto se gestó como trabajo final de la Escuela de Fotografía de Andy Goldstein, la misma está compuesta por 13 historias o relatos visuales (de 35 imágenes en total) del re-encuentro de hijos con sus padres desaparecidos, en una misma fotografía. Para ello la artista proyectó sobre una pared imágenes de archivos familiares de los padres, sobre las cuales posaron los hijos, insertándose en el cuadro de la toma

y componiendo una nueva foto, donde por primera vez aparecen todos en un mismo cuadro. Como en el caso de Brodsky, se trata de una serie que ya había circulado anteriormente, por lo que tenía un cierto reconocimiento, por lo tanto el montaje ya había sido experimentado en otros espacios. Debido a esto la instalación en las paredes del MAM fue sencilla ya que se reeditaron ordenamientos y disposiciones anteriores en las paredes de exposición.

Tal como relata Quieto, de las imágenes participaron miembros de la Organización H.I.J.O.S. de Capital Federal, que era donde militaba en ese momento y fue en respuesta a una insólita consigna de la fotógrafa, escrita en un cartelito en el local de HIJOS: "Si querés tener la foto que siempre soñaste y nunca pudíste tener, ahora es tu oportunidad, no te la pierdas. Llamame" (Longoni, 2010: 276). Una necesidad que parecía muy suya de pronto, se manifestó como una necesidad del grupo. De a cuerdo a las reflexiones de Longoni,

> Lucila Quieto define este encuentro entre el hijo y los padres desaparecidos como un tercer tiempo: un tiempo inventado, onírico, ficcional, `una temporalidad propia´ en la que puede ocurrir la `ceremonia del encuentro´. `La artista decide subvertir el tiempo, alterar, desde el lenguaje del arte, el destino que le fue impuesto´. Su invento produce la posibilidad de esas nuevas fotos en las que el cruce entre lo que ha sido y lo que es deviene en lo que ya no puede ser aparezca, a pesar de todo, en la batea del revelador (2010:278).

Esta es la primera muestra del MAM que trabaja sobre los lazos entre hijos y padres desaparecidos y Quieto dado su reconocimiento y lazo parental, se presenta como una voz autorizada para plantear esa temática.

Según Amado (2004), el trabajo sobre la memoria en la generación de los hijos de desaparecidos, está fuertemente ligado a la imagen visual, ya que a través de fotos conocieron a sus padres y a través de materiales audiovisuales intentan cuestionar lo sucedido e imaginar lo no sucedido. Ellos solo pueden visitar el pasado, ya que sus propios recuerdos no los llevan allí, sus miradas son las de un espectador con anhelo de ser participante (Larralde Armas, 2012). La fotografía, por su propia naturaleza de congelar el tiempo pasado, interpela a visitarlo, a re-crearlo e imaginarlo desde el presente. En tanto hijos que no vivieron los tiempos de sus padres, las fotografías les permiten indagar sus pasados y mediante el trabajo de Lucila Quieto crear, pensar y construir una nueva imagen desde el presente, en un acto performático que fue la toma de las fotos que componen su serie artística. En este sentido Amado sostiene que los hijos de desaparecidos tienen una imperativa necesidad de trabajar su memoria e identidad personal, es por eso que

> seleccionan, evocan, invocan en el hueco de una ausencia que define y construye para ellos el campo de lo memorable, situando su práctica como derecho a la vez como deber para recuperar los lazos entre lo que es y lo que fue(2004:49).

La cuestión de la identidad y su reconocimiento atraviesa la historia de vida de Lucila, y sienta las bases para su trabajo artístico y su militancia (Ver Anexo II- Trayectorias). Este trabajo de reconstrucción de la identidad, se manifiesta en la obra y también en actividades que desarrolla junto a otros hijos, a los que su identidad fue vulnerada. De modo que es la generación de los hijos, una generación fuertemente preocupada por la construcción de la memoria y el trabajo sobre su propia identidad, porque ambas se muestran como espacios inestables, dentro de su historia personal. Elizabeth Jelin, sostiene que en el "núcleo de cualquier identidad individual o grupal está ligado a un sentido de permanencia (de ser uno mismo, de mismidad) a lo largo del tiempo y del espacio" (2002:24), pero en el caso de los hijos sucede que hay una variabilidad hasta en características tan propias del sujeto como es el nombre propio. En este sentido Quieto, explica que

> "todos esos trabajos que hago que son como series de collages y rompecabezas, tienen que ver con mi historia familiar y con mi historia personal. Con lo que falta, con lo que nunca voy a poder saber ni construir, y con lo que también imagino. Con mi viejo, su historia, desde cómo era físicamente hasta cómo era su voz, su forma de moverse. Entonces esta forma de encarar el trabajo, de a partes y de ir reconstruyendo y de intentando imágenes a partir de imágenes tiene que ver con todo ese pensar de él, de mi propia experiencia de mi historia"[125].

Afirma Rolad Barthes en *La cámara lúcida* que toda fotografía es un certificado de presencia (1994: 151) y en el caso de esta serie así como en la de Dell´Oro, se presenta como evidencia del lazo sanguíneo entre padres e hijos. En este sentido "parentesco aparece una y otra vez como el atributo de definición de las relaciones entre los actores, lo que los introduce dentro de la trama del relato desde la definición misma de su lugar familiar. La constelación familiar es siempre relacional, y aquí pareciera que esto estuviera siempre por delante" (Triquell, 2011: 64), las fotos de Lucila reintegran al álbum, una imagen que nunca estuvo; promoviendo un relato y un espacio para la rememoración dentro de este "archivo visual familiar" (Triquell, 2011). Por lo tanto esta es otra de las formas en que el MAM aborda otro archivo familiar, y pone en juego la voz de otra generación, que moviliza otras relaciones tales como la memoria y la imaginación.

En este sentido, si tomamos como punto de partida los estudios de Paul Ricoeur sobre los problemas de la memoria y la imaginación, podemos comenzar afirmando que esta problemática ha sido tratada desde la filosofía occidental de manera recurrente desde los inicios del pensamiento filosófico en la Grecia antigua, instalando dos ramas de razonamiento; la platónica orientada a pensar la representación de la cosa ausente, por lo que "defiende implícitamente que la problemática de la imaginación envuelve y comprende la de la memoria"(2000:23), y la aristotética preocupada por el tema

[125] Entrevista a Lucila Quieto, ya citada.

de la representación de la cosa percibida, aprendida o adquirida anteriormente, que "aboga por la inclusión de la problemática de la imagen en la del recuerdo"(2000:23); por lo que el enigma de la presencia de lo ausente es un interrogante común de la imaginación y la memoria. Por lo tanto las fotografías de Quieto incitan a pensar estas relaciones en los trabajos de memoria.

En tanto "huella" de lo que "ha sido", y puesta en acto o representación dentro del momento de la creación artística, las fotografías de Quieto presentifican al cuerpo ausente y ponen en relación el pasado con el presente, quebrando la línea temporal y creando un nuevo tiempo, como se señaló anteriormente. Por lo tanto, la imagen emancipada de la necesidad de referir exactamente a la realidad pretendidamente contemplada, nos ofrece un juego con destino artístico y estético; sumando otra característica a las posibilidades de la imagen, que es la de "comprender que la imagen está a la vez del lado de la imaginación reproductora y de lo imaginario creador" (Soulages, 2008: 97). Es decir que se pone en relación la tarea evocativa del pasado así como a la imaginativa.

En este caso se da un encuentro entre el "espacio interior" (Lemagny, 2008) -es decir el encuentro o reencuentro imaginado con los padres- y la realidad percibida desde los álbumes familiares y las huellas que ellos dejaron en el material fotosensible, creando un lugar o materialización de la presencia, pero venida desde el espacio interior, produciendo no sólo un nuevo tiempo sino también un nuevo espacio para la falta, para el encuentro con el ausente. La foto, en tanto material, se convierte en un espacio híbrido o intermedio entre el exterior y el interior, entre la memoria y la imaginación, entre el aquí y el allí, entre el pasado y el presente, un nuevo espacio y a la vez, un tiempo ficcional, un deslizamiento en el tiempo que se despliega en un espacio nuevo, que es el de la imagen fotográfica artística. Según Blejmar, en los trabajos de Quieto se crean "objetos híbridos", "que nos hablan del pasado, de sus historias y sus protagonistas, pero también del presente y de los sujetos del duelo y del recuerdo (en los hijos)" (2013:175).

Para la producción de la imagen que logra Quieto, los hijos se sumergen en un tiempo que no es el propio, en un tiempo pasado no vivido, así por ejemplo vemos en una de las fotos a una mujer que parece hablar con alguien, en el margen de la imagen vemos la silueta de otra mujer, que desde este tiempo se transforma en sombra para penetrar en la imagen pasada (Figura 9). De hecho, tal como sostiene Fortuny, "este tiempo puede describirse como un tiempo anacrónico, ya que el anacronismo permite pensar en aquella supervivencia o latencia que en la imagen interrumpe la linealidad temporal del relato histórico, montando y superponiendo a la vez dos o más tiempos heterogéneos"(2014: 89). Los hijos, van al encuentro de sus padres ya que no pueden recordar un pasado que no han vivido, y es en este sentido que son pertinentes las preguntas de Ricoeur:

> ¿de qué se acuerda uno entonces? ¿de la afección o de la cosa de la que ésta procede? Si es de la afección, no es de una cosa ausente de lo que uno se acuerda; si es de la cosa, ¿cómo, percibiendo la impresión, podríamos acordarnos de la cosa ausente que no estamos percibiendo? Con otras palabras: ¿cómo, al percibir una imagen, puede uno acordarse de algo distinto de ella?(2000:35),

en este caso podemos deducir que hay un recuerdo de la afección, de la falta, de la ausencia y es en ese vacío que opera la imaginación, para la creación de imágenes nuevas. Estas imágenes artísticas ponen en entredicho la función veritariva de la fotografía ya que encuentran un nuevo objetivo o intencionalidad, que es la de explorar las posibilidades que nos da la imaginación, dirigida a lo fantástico, la ficción, lo irreal, lo posible, lo utópico, lo interior y lo individual. En palabras de Ricoeur,

> el recuerdo pertenece al <mundo de la experiencia> frente a los <mundos de la fantasía>, de la irrealidad. El primero es un mundo común (no se dice aún en virtud de qué mediación intersubjetiva); los segundos son totalmente <libres>, su horizonte perfectamente <indeterminado> (2000:73).

La serie "Arqueologías…" logra poner en diálogo materialidades del pasado con nuevas escenas desde el presente, crear paisajes interiores, imaginados desde la subjetividad individual y puestos en acto en la creación artística y conjunta; ya que como en los sueños éstas imágenes provienen del interior del sujeto, y en tanto fantasías son individuales, pero en el encuentro con la creación y la utilización de materiales colectivos como lo son los álbumes y las fotos, los sueños salen a la superficie del mundo exterior y colectivo. Y de esta manera vuelven a articularse las nociones sobre lo público y lo privado en las fotos de los desaparecidos, ya que en esta muestra no solo se hacen públicos los álbumes sino también los anhelos, las utopías y los sueños de esta nueva generación, lo íntimo sale a la superficie para ser exhibido en un espacio como el MAM. Nuevamente la cuestión generacional sale al encuentro de los espectadores del MAM. Como dijimos, este espacio es fuertemente visitado por jóvenes, estudiantes secundarios y universitarios, por lo que una parte primordial de las preocupaciones de la institución (así como de la CPM en su conjunto) es transmitir y reflexionar sobre el pasado dictatorial argentino y la violación a los derechos humanos con estos visitantes.

4.2.3 Desde lo irreversible y lo inacabable

Con la creación artística, comienza a operar este "inacabable" del que habla Soulages, las fotos son inacabables no solo por lo múltiple de su significación, sino por lo múltiple de sus nuevos usos y composiciones. También es posible densificar este concepto si entendemos que los sentidos de toda foto se ven transformados a partir de la cadena de imágenes de la que es parte, ya que cada imagen se

transforma en contacto con las otras (Didi-Huberman, 2004). En consecuencia, en cada una de las muestras que analizamos se dan diferentes formas en las que cambian los significados de la foto de archivo. Las de Brodsky, pero puntualmente la de "6ta división del año 1967" (Figura 2), se reactualiza a través de la intervención plástica de la palabra, ya que sobre los rostros de la antigua foto grupal, se dibujan círculos de colores y de cada persona salen flechas que indican brevemente qué fue de sus vidas: si murió, está desaparecido, vive en el exterior, de qué trabaja, si tuvo hijos, entre otros datos. En este sentido es importante recuperar algunas afirmaciones de Fortuny (2011), quién explica que en el trabajo de Brodsky se convoca a la memoria y se otorga un nivel similar de importancia a las imágenes y a las palabras, haciendo que ambos discursos construyan solidariamente la obra final. De acuerdo a las reflexiones de la autora, es posible considerar tanto a la palabra como a las imágenes como soportes para comunicar testimonios. Las palabras son utilizadas de dos maneras dentro de esta muestra: en forma de notas a los márgenes en la imagen de la 6ta división en 1967 y como poemas, cartas y reflexiones entre las imágenes fotográficas. Esta imagen, es una de las más analizadas y conocidas, y para Fortuny (2011), aquí la palabra se transforma en trazo. Esto es posible, ya que como reflexiona Lemagny (2008), la fotografía es un "arte de lo visual", de modo que le es posible complementarse y ser intervenida plásticamente y también ser incluida en intervenciones artísticas.

El "irreversible" de Soulages, va directamente ligado al "esto ha sido" bartesiano. Por lo tanto, consideramos que podemos interpretar la necesidad del uso de imágenes de archivo en la creación artística a la certificación de ese dictamen, es decir que cada muestra funciona como evidencia del pasado de los desaparecidos y de las situaciones vividas (alegres y en familia), y en los casos de Brodsky y Dell´Oro las fotos de archivo se unen a un nuevo repertorio de imágenes del presente que las articulan y les dan un nuevo sentidos. Es decir, que logra armarse una nueva cadena significante (Verón, 1993) que une los recuerdos pasados y compartidos por los autores de con lo que pasó después: en Brodsky, las formas en que continuaron las vidas de los alumnos al salir de la escuela y en Dell´Oro, la vida de Mariana en la adolescencia y adultez sin su madre. A su vez, los trabajos de Brodsky y Dell´oro coinciden en la necesidad de continuar el relato e intentar contar en imágenes cuál fue el destino de sus hermanos luego de su desaparición, convirtiendo al material visual en una suerte de epitafio sustituto. En este sentido, Solas (2011) sostiene es posible pensar en las fotografías de los desaparecidos como epitafios sustitutos, al poner en vinculación la imagen, la escritura e identidad.

En el caso del trabajo de Quieto, Fortuny sostiene que las "fotos cuestionan el dictamen barthesiano del <esto ha sido>, al ser precisamente un <documento> de lo que nunca fue, de un encuentro que jamás sucedió" (2008:13). Nosotros lo interpretamos como un a la vez, a la vez "esto ha

sido" y "esto ha sido actuado" (Soulages, 2010), porque en la creación de Quieto la imagen de archivo posee un "segundo nacimiento" (Lemagny, 2008): el primero se trata de la foto de archivo que certifica la vida y juventud de los padres y a la vez pone en juego este "ha sido actuado" donde se evidencian poses, vestimentas, acciones y actitudes de la época; y el segundo que la utiliza como telón de fondo para la nueva composición, logrando certificar la existencia de los padres así como la de los hijos, pero también se hace evidente el "ha sido actuado" a través de las poses de los hijos, la sobreimpresión de las imágenes de los padres que son proyectadas en los cuerpos de los hijos, las marcas que contienen las imágenes de archivo como bordes deshilachados, así como las características de no ocupar del todo el cuadro y colar bordes de pared blanca o luces negras, que nos permiten comprender que se trata de una puesta en escena, en la que conviven dos nacimientos de la imagen fotográfica para producir una obra nueva. En este sentido, en el trabajo de Quieto encontramos imágenes en las que por ejemplo, dos jóvenes mujeres rodean con sus cuerpos, y miran con los ojos brillantes y felices a un joven que levanta la copa, brindan en una reunión familiar. Pero, como en un sueño o una visita fantasmal, la piel de las muchachas está llena de manchas y de sombras, retazos de un pasado que se sobreimprimen en sus cuerpos del presente (Figura 10). Un momento fuertemente imaginado y deseado por los hijos de desaparecidos, que en este acto performático cobra existencia en un momento real de sus vidas, en un nuevo "ha sido"- "ha sido actuado". De hecho Barthes explica que "la fotografía transforma el sujeto en objeto" (1994:45) y es de esto que Quieto saca provecho. Cosas que nunca sucedieron ni sucederán se hacen presentes por la intervención artística, que crea imágenes que nunca ocurrieron, pero que ella logra cumplir en su imaginación. Así la serie aborda múltiples significados, usos nuevos y relecturas para imágenes que nunca cambiarán. El padre que ya no está, el abrazo que nunca fue (ya que Quieto nació meses después de la desaparición de su padre) pero el reencuentro eterno toma cuerpo y se materializa en esta creación artística. De hecho, tal como expone Sartre,

> el acto de imaginación (…) es un acto mágico. Es un encantamiento destinado a mostrar el objeto en el que se piensa, la cosa que se desea, de modo que uno pueda tomar posesión de él. Hay siempre en este acto algo de imperioso y de infantil, un rechazo a considerar la distancia, las dificultades. Pero el objeto en imagen es, y permanecerá siempre, un irreal (1986:239).

Esto es lo que sucede en la serie de Quieto: "aparecieron –sin preverlos- los gestos parecidos, las mismas poses, las resonancias familiares de la risa, la emoción, la mirada. Mis ojos son tus ojos" (Longoni, 2010: 276), reflexiona la fotógrafa. Aparece una imaginación que muestra, da a ver y hace ver, una ficción que habla de realidad, que genera nuevas imágenes y usos para las ya disponibles en el repertorio familiar, y así logra poner en cuestión a los procesos de transmisión de memorias de una generación a otra, en tanto construcciones de sentidos. El trabajo de Quieto pone en movimiento otras

relaciones como la memoria, la imaginación y la construcción/reconstrucción de la identidad, ya que se da una implicación subjetiva en los hechos representados en la imagen.

4.2.4 Del álbum al MAM, últimas palabras

El conjunto de series analizadas son interesantes para pensar fundamentalmente en la circulación de la imagen del álbum familiar, en el ámbito de la exhibición en espacios museísticos como el MAM, es decir los cruces entre lo privado y lo público. Finalmente, un aspecto importante a considerar es la necesidad de certificación y prueba con que se trabaja en los espacios de memoria y fundamentalmente en los museos (del tipo que sean), por lo que la característica de indicialidad de la fotografía tiene una potencia que es explotada en este tipo de espacios, ya que a su vez quienes plantean estas narrativas son artistas afectados directos, en tanto sobrevivientes a la represión y a la desapariciones de sus familiares. Por lo tanto los artistas se instalan en la escena memorial como voces autorizadas para hablar de la intimidad de la ausencia y la desaparición. En este sentido es interesante pensar estos trabajos artísticos como una reconstrucción (Fortuny, 2010), ya que las marcas de la unión del pasado con el presente, de los que están con los que ya no están y las memorias vividas con las imaginadas, son expuestas como tareas constituyentes del trabajo de la memoria. Estas "memorias sobrevivientes" reafirman los sentidos con los que fueron creados los álbumes familiares, porque las operaciones artísticas reconstruyen los lazos familiares, las narrativas biográficas, tanto como los usos sociales de los repertorios familiares, siempre en vistas a futuro.

En este orden de ideas, la aún precaria noción de "memorias sobrevivientes" se abre paso como una clave de lectura para interpretar series fotográficas de este tipo, en las que artistas y familiares abordan, ordenan, seleccionan, interpretan, crean y producen a partir de fotos de archivos familiares, que también aparecen como verdaderas materialidades sobrevivientes a la represión, el tiempo, la memoria y el olvido, ya que "las imágenes fotográficas suelen verse como vínculos con el pasado –por el cual conllevan un alto contenido emocional- y como una trasparente e incuestionable evidencia en él" (Bystrom, 2009:317). De Modo que el MAM convoca y exhibe obra de artistas cuyas memorias han sobrevivido a la represión, instalándose como las voces autorizadas para hablar de lo sucedido en dictadura, y generar discursos para transmitirlos a las nuevas generaciones.

4.3. Memorias recuperadas: del archivo del represor al museo

En este apartado analizaremos tres muestras instaladas en el MAM que hacen uso de fotografías sacadas por las fuerzas represivas durante la última dictadura militar argentina. Las muestras "Imágenes robadas, Imágenes recuperadas" (2004-2005) y "Huellas" (2005) hacen distintos usos de fotografías del archivo de la Dirección de Inteligencia de la Provincia de Buenos Aires (DIPBA), y la muestra titulada "Rostros, fotos sacadas de la ESMA" (2007) por Víctor Basterra, expone retratos tomados por el Grupo de Tareas a los detenidos-desaparecidos en el centro clandestino de detención que funcionaba en la ESMA, así como las fotos que Basterra les sacó a los represores para la confección de documentación falsa durante su cautiverio. Concebimos a este tipo de imágenes como "memorias recuperadas", ya que su guarda y exhibición permiten conocer el accionar oculto que realizaba la policía y el ejército durante la última dictadura militar argentina, por lo tanto son documentos que aportan información valiosa para la reconstrucción histórica y los trabajos de memoria. En este sentido la interpretación y puesta en escena por parte del MAM problematiza e interpreta a estos acervos desde preguntas desde el presente, por lo tanto las muestras instaladas permiten conocer nuevas narrativas.

Nos interesa problematizar aquí cómo son abordadas estas imágenes engendradas dentro del aparato represor, en tanto que eran herramientas de control social, persecución y vigilancia. Su exhibición saca a la luz mecanismos encubiertos y negados, en este juego conceptualizado por Calveiro en el que "el poder muestra y esconde, y se revela así mismo tanto en lo que exhibe como en lo que oculta" (2004:14). Estos materiales, ricos en indicios y rastros de lo que fue la represión y de su trabajo de inteligencia, nos permitirán indagar sobre: ¿cómo se trabaja artísticamente sobre archivos y documentos?, ¿qué alcances tiene?; ¿cómo estas imágenes, herramientas del poder político, pasan hacia el campo del arte?; ¿por qué y cómo estas fotografías que eran herramienta de ese poder político, pueden convertirse en críticas a ese mismo poder?; ¿qué señales quedan del contexto de producción de esas imágenes, y cómo es reelaborado en las muestras? y ¿a través de qué soportes, ediciones y puestas en escena?

Como mencionamos en el capítulo II, el archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de Buenos Aires fue cedido a la CPM en diciembre del año 2000. A partir de octubre de 2003, se encuentra abierto a la consulta por parte de organismos de derechos humanos, abogados, periodistas e investigadores. Posee un tipo de consulta mixta, es decir que hay algunos documentos de libre acceso, pero con restricciones de accesibilidad para aquellos documentos sensibles que afecten la privacidad de

las personas[126]. Este archivo, como muchos de los hallados en diversos países de Latinoamérica, posee dentro de su acervo multiplicidad de materiales, que van desde fotos, cartas, documentos personales y legajos judiciales. Según Catela da Silva (2007), los documentos no portan en sí mismos ninguna esencia de su significación para ser archivados, si no que su interpretación y uso pueden darnos pautas del tipo de sociedad que los fabricó[127]. De acuerdo a los estudios de Catela da Silva, los archivos de la represión son,

> el conjunto de objetos secuestrados a las víctimas o producidos por las fuerzas de seguridad (policías, servicios de inteligencia, fuerzas armadas) en acciones represivas (allanamientos, persecución, secuestros, tortura, desaparición, asesinatos, etc.) perpetradas durante las últimas dictaduras militares en el cono sur (2002:210).

Consideramos que el archivo debe concebirse como un espacio activo en la producción de memorias sociales, ya que si bien los documentos fueron producidos para un uso determinado, cuando pierden aquel uso y, si no son destruidos, devienen en objeto de nuevas prácticas para otros grupos sociales. La realización y exhibición de muestras que emplean esos materiales, es un trabajo que pone en relación diferentes áreas dentro de la Comisión (como el área de Archivo de la DIPBA y el de Comunicación y Cultura del que el MAM es parte- como detallamos en el capítulo II-), para ello se investiga sobre un tema, y muchas veces se utilizan fotografías y legajos fotografiados, junto con otros tipos de dispositivos plásticos y audiovisuales. Así se amplía el territorio[128], en términos de Ludmila Catela da Silva, del archivo, que logra incidir y ser herramienta para nuevos relatos, en este caso en el museo y con lenguajes cercanos al arte. Según Paula Bonomi, empleada de la CPM dentro del Área de Comunicación y Cultura,

> "es una inquietud del museo de poder contar con un presupuesto para financiar obra, pero también para producir muestras que estén pensadas en función de los temas y de las

---

[126] Para más especificaciones sobre el acervo consultar: Comisión Provincial por la Memoria. Centro de documentación y Archivo. Área de justicia. http://www.comisionporlamemoria.org/archivo/?page_id=8.

[127] Para un estudio genealógico sobre las diferentes categorías y nociones de la persecución política de la DIPBA ver Funes, Patricia (2006). Y para el abordaje de la construcción del "enemigo interno" para la DIPBA consultar Flier, Patricia (2006).

[128] Según Ludmila Catela da Silva, el territorio se refiere a "frente a la idea estática, unitaria, sustantiva que suele suscitar la idea de lugar, la noción de territorio permite referirse a las relaciones o al proceso de articulación entre los diversos espacios marcados y las prácticas de todos aquellos que se involucran en el trabajo de producción de memorias sobre la represión; además resalta los vínculos, la jerarquía y la reproducción de un tejido de lugares que potencialmente pueden ser representados por mapas. Al mismo tiempo, las propiedades metafóricas de territorio nos llevan a asociar conceptos tales como conquista, litigios, desplazamiento a lo largo del tiempo, variedad de criterios de demarcación, de disputas, de legitimidades, derechos, ´soberanías´" Catela da Silva, Ludmila (2002)"Territorios de la memoria política. Los archivos de la represión en Brasil" en Da Silva Catela, L. y Jelin, E. *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*. Madrid, España. Siglo XXI Editores. Pág. 22.

inquietudes de lo que la Comisión tiene ganas de pensar y contar, y ahí se va de la mano con las demás áreas”[129].

Por lo tanto las salas de exposición del MAM están al servicio de las temáticas que la CPM problematiza y aborda en cada momento, siendo el archivo de la DIPBA uno de sus insumos privilegiados. A su vez Ana Cacopardo, directora del MAM y del área de Comunicación y Cultura explica que,

> “uno de nuestros preceptos era pensar sobre la historia del autoritarismo en la Argentina. El archivo es un insumo fabuloso para pensar lo que sucedió en la última dictadura militar, porque el archivo es enorme, y vos en el archivo realmente tenés para pensar una historia del autoritarismo en argentina mucho más amplia, donde siempre hubo una suerte de enemigo. Vos ves el archivo y ves cual era el sector al que había que perseguir, espiar, exterminar, ese otro, ese otro peligroso, que en la época de la guerra fría eran los comunistas, un poco antes los anarquistas, un poco antes fue el peronismo resistente, y un poco después fueron los delincuentes subversivos de la dictadura. Entonces, además de las formas de nombrar, por la cantidad de material fotográfico que había, las historias que había ahí, era un desafío enorme para comunicar. Y en ese sentido, también para nosotros, fue un desafío cómo en esta idea de que el archivo se abría al público, se abría al público en muchos sentidos, no solo para los investigadores, no solo para que se constituyeran pruebas para la justicia sino también para sectores mucho más amplios de la población, y en ese sentido la forma de narrar y de contar que podía incorporar la mirada artística para nosotros era fundamental, por eso hubo varias muestras que tomaron al archivo como disparador inicial”[130].

El archivo posee registros del pasado, pero es un pasado que puede ser usado en el presente. Los archivos están orientados a un uso, y éste variará dependiendo de por quiénes, por qué y para qué es consultado (Jelin, 2002). “Imágenes robadas, imágenes recuperadas” fue la primera experiencia con este tipo de materiales, a la que le siguieron muestras anuales de producción propia del museo, y que también hacen uso del archivo (como se detalló en el capítulo anterior), esta muestra estuvo curada por Ingrid Jaschek y Claudia Bellinger, del Área de Archivo de la DIPBA, junto con Laura Ponicio del MAM y la participación invitada de la fotógrafa Helen Zout.

Por otro lado, las fotos rescatadas por Victor Basterra también pertenecen a la producción de imágenes por parte de las fuerzas represivas, pero salen a la luz de manera diferente. Y así como las anteriores, dan cuenta de una producción sistemática de registros y documentación de las acciones clandestinas dentro de la lógica concentracionaria, la cual incluía la creación de documentación que a su vez pretendían negar, ocultar e invisibilizar.

[129] Entrevista a Paula Bonomi, ya citada.
[130] Entrevista a Ana Cacopardo, ya citada.

Al momento de su secuestro, en agosto de 1979, Víctor Basterra era obrero gráfico y militante de las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP), por eso dado su condición de gráfico y fotógrafo fue puesto a trabajar, como mano de obra esclava, en el laboratorio fotográfico que funcionaba en el Centro de Documentación instalado en la ESMA. Allí se falsificaban pasaportes, documentos de identidad, carnets, escrituras, etc. para el Grupo de Tareas 3.3[131]; por eso Víctor fue puesto a realizar las fotos carnets de los represores, utilizadas en ese tipo de documentación, hasta el momento de su liberación[132]. A partir de 1980, y cuando su vigilancia se había ablandado un poco, comenzó a esconder y recolectar imágenes de los represores que fotografiaba; imágenes que sacaría a riesgo de su propia vida[133]. Entre las imágenes que sacó de la ESMA podemos diferenciar tres grupos (García y Longoni; 2012): el primero, se trata de un centenar de retratos de los represores, fotografiados por Víctor; el segundo es un grupo de 16 fotos de los desaparecidos cuando estaban en cautiverio en la ESMA. Y un último y reducido grupo de imágenes del edificio y de algunas oficinas del predio, estas fueron tomadas adrede por Basterra y sus compañeros de cautiverio Daniel Merialdo y Carlos Muñoz, con la clara intención de construir pruebas de lo sucedido; algunas de ellas fueron publicadas en el libro de Brodsky, *Memoria en Construcción* (Brodsky, 2005: 96-97).

Extraer estas imágenes de la ESMA puede considerarse un acto de resistencia[134] que ha servido para testimoniar sobre lo sucedido, para enjuiciar y reconocer a muchos de los represores que allí secuestraron, torturaron y asesinaron. Son fotografías que sirvieron de evidencia y que analizaremos exhaustivamente más adelante. Durante el año 1984, Victor Basterra llevó esas imágenes a la CONADEP, luego al CELS, en octubre del mismo año y también logró su publicación en la Revista “La Voz” de la

[131] Revista “La Voz” de la Juventud Peronista, Regional 1, agosto de 1984. Pág. 15.

[132] Texto del Folleto de la muestra “Rostros. Fotos sacadas de la ESMA”, Marzo de 2007. Museo de Arte y Memoria. La Plata, Argentina.

[133] Esta recolección fue posible debido a que Víctor comenzó a sacar 5 fotos carnets en vez de 4, como le pedían los represores para su documentación; la imagen sobrante era escondida dentro del sobre que contenía el papel fotosensible, es por eso que no fue descubierta pese a las innumerables requisas que realizaban a su laboratorio, debido a que abrir ese sobre a la luz implicaba velar el papel fotográfico. Poco a poco las fue sacando escondidas en su ropa interior, durante el último tiempo de su cautiverio que le permitían algunas salidas para visitar a su familia pero siempre tenía que volver porque estaba amenazado. (Información recolectada la Página web “Proyecto desaparecidos”. Http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/basterra/basterra_01.htm .Consultado del 1 de septiembre de 2014)

[134] Didi- Huberman, George. (2004) *“Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto”* relata y analiza otro acto de resistencia que implicó sacar imágenes fotográficas de un campo de detención y exterminio Nazi. Se trataron de cuatro fotografías sacadas por miembros del Sonderkomando al crematorio V de Auschwitz con el objetivo de dar testimonio de lo que allí sucedía, para ello algunas víctimas de los campos arriesgaron su vida para sacar y dejar una prueba fotográfica. En este sentido el acto de Basterra también puede entenderse como un acto de resistencia con el objetivo de denunciar lo que sucedía en la ESMA. Pese a los puntos en común que puede haber entre estos dos sucesos no los analizaremos comparativamente, ya que hay especificidades e historiografías muy diferentes.

Juventud Peronista (perteneciente a la Regional 1, agosto de 1984). Esas fotografías fueron utilizadas como prueba judicial en el Juicio a las Juntas en 1985 y, mucho después, en otras causas que investigan los crímenes del terrorismo de Estado, como la causa a Alfredo Astiz y Jorge "Tigre" Acosta, durante la reapertura de los juicios que se llevan a cabo desde el año 2007 y que continúan desarrollándose a la fecha[135].

En la muestra organizada en el MAM, en el 2007, solo se utilizaron fotografías de los dos primeros grupos, es decir, de los represores y de los desaparecidos, y se hizo un fuerte hincapié en el montaje, por asesoría de Laura Ponicio y María Julia Alba, las curadoras de la muestra.

4.3.1. Fotos de la DIPBA en la muestra "Imágenes robadas, imágenes recuperadas"

La muestra construye un relato de la larga persecución que llevaron a cabo los agentes de la DIPBA sobre militantes políticos, sociales y gremiales. Para ello se utilizan, entre los materiales disponibles en el acervo, imágenes que marcan y señalan víctimas, también hay fotos robadas (tomadas como botín en distintos procedimientos), así como materiales propagandísticos y mapas de la policía. Tal como relata Paula Bonomi "fue una muestra que se empezó a pensar, tratando con distintos ejes, poder mostrar cuál era la lógica del pensamiento que tenía la DIPBA en ese archivo"[136]. Ana Cacopardo también sostiene que uno de los objetivos fue dar a conocer al público el contenido del archivo y esta muestra fue la primera forma de encararlo. Para su confección participaron empleados del Área de Archivo de la CPM, miembros del MAM y fue invitada la fotógrafa Helen Zout (que todavía no trabajaba en el museo). La fotógrafa fue convocada por la Comisión debido a su trayectoria en temáticas de derechos humanos[137], de modo que junto al equipo del archivo y del museo realizaron una primera tarea que fue mirar y revisar el material que había en el archivo, juntos construyeron los ejes temáticos de la muestra y seleccionaron las fotografías, especialmente para ser exhibidas en el MAM. La selección abarca un período mayor que la última dictadura militar, por lo que las imágenes van desde 1938 a 1982. De los registros propios del período dictatorial solo se exhibieron algunas imágenes en las que no podían identificarse los rostros de los fotografiados, ya que no estaban desclasificados: "todos aquellos documentos que no estén comprendidos entre el año 1976- 1983 tienen apertura pública, o sea que nosotros los podemos utilizar, siempre preservando la identidad de las personas", aclara Bonomi. Este abordaje temporal del accionar de la policía abarca otros momentos de la historia argentina en los que

---

[135] Estas fotografías, así como el testimonio de Victor Basterra, entre muchos otros, sirvieron de prueba judicial en la llamada "Megacausa" ESMA, cuyo fallo se dio a conocer el 27 de octubre de 2011.
[136].Entrevista a Paula Bonomi, ya citada.
[137] Entrevista a Helen Zout, ya citada.

también se realizaban actividades de persecución, espionaje y fichado de personas, pero había un sistema democrático.

Las imágenes fueron distribuidas en 26 cuadros con sus respectivos pies de fotos, y fueron colgados de las paredes del museo. Se trató de fotos de legajos, retratadas nuevamente por Helen Zout: son imágenes sin intervenciones plásticas ni de ningún tipo, fotos de un archivo mostradas al público. Éstas fueron expuestas a lo largo de todo el museo y se dividieron en tres salas, que fueron organizadas en tres grandes núcleos temáticos que a su vez tienen una serie de sub- temas. A continuación analizaremos una de las salas cuyo eje se centra en mostrar quiénes eran las personas perseguidas por la DIPBA. Para nuestro análisis, reflexionaremos en torno al aspecto curatorial de la muestra; que consistió en la selección de ejes e imágenes, así como en su montaje y la construcción de los textos que las acompañan.

Como dijimos, la exhibición contiene tres ejes temáticos. El primero titulado "Movilizados" da cuenta del registro de distintas marchas en la vía pública, protagonizadas por trabajadores en conflictos gremiales durante el año 1960, manifestaciones en universidades, a un grupo de jóvenes que van a visitar a Perón en 1972, y el seguimiento a las protestas de Madres de Plaza de Mayo durante la dictadura. Estas imágenes están tomadas desde balcones, con tele objetivos y sin que el retratado lo sepa. El segundo se titula "Botín de Guerra", son imágenes de objetos y fotos hurtadas por la DIPBA en sus requisas a casas familiares y casas operativas de agrupaciones políticas; se ven fotos a afiches y objetos confiscados como libros, armas, patentes y banderas de protesta. Así notamos que la última sala de la muestra se titula "Perseguidos" y en ella nos detendremos analíticamente ya que las fotografías expuestas poseen naturalezas distintas; hay fotos personales, otras enviadas por periódicos a la policía, hay fotos de legajos y fichas policiales, y un mapa confeccionado por la Policía de Rosario. Puntualmente, veremos la articulación entre los pies de foto y las imágenes, ya es éstas últimas en sí mismas y sin la aclaración por medio de la palabra no permiten entender el accionar policial. Entonces, es el texto el que describe, contextualiza, da información e interpreta. Esta sección contiene 7 imágenes que exhiben a algunos de los grupos que eran perseguidos.

Por ejemplo, la primera foto que abre el grupo (Figura 11) es el retrato de una joven en blanco y negro, enmarcado y con un pie de foto de referencia. En él se observa que está al aire libre porque en el fondo se ven plantas y la retratada mira hacia abajo, el pie de foto nos dice que ella está desaparecida y que era militante del Partido Comunista Marxista Leninista Argentino, y además de eso, que en la misma carpeta donde se encuentra su retrato hay más de 80 fotografías de militantes desaparecidos. Esta imagen y las palabras que la acompañan, nos invitan a imaginar todo lo que nos falta ver para

comprender la magnitud del archivo. A su vez, es la única foto de este eje que pertenece al período de la última dictadura argentina. Como veremos los pies de fotos tienen tres tipos de informaciones: una que describe la imagen y a quién pertenece, es decir que fija el contexto de toma de la imagen; la segunda que contextualiza en relación al acervo, qué más hay en la carpeta o legajo a donde pertenece la imagen y la tercera que en entrecomillado repite el nombre que le había dado la DIPBA a ese grupo de materiales. Lo interesante de la información que proporcionan estos pies, que fueron armados especialmente para la muestra, es que hacen dialogar categorías del pasado con categorías del presente; y sin dar una interpretación explicita y cerrada sobre lo hallado en el acervo logran que la misma se produzca al leer los distintos tipos de datos que se ponen en juego. A la vez que el segundo tipo de información sobre el contexto del archivo, propicia la actividad imaginativa del espectador, que solo viendo la imagen puede imaginar todo lo que le falta ver. Otra de las imágenes que componen el grupo, es interesante por su antigüedad (Figura 12), que fue tomada en el año 1938, más de veinte años de que se conformara el archivo de la DIPBA, el cual heredó este acervo cuando se constituyo. En la foto se ve un libro de actas de muchas páginas, doblado y se ve el lomo lleno de hojas, en la página que es retratada vemos tres pares de fotos 4 x4 de frente y de perfil, con un número detrás, y debajo de cada una, la inscripción que nos remite al número de prontuario. Los sellos de la policía terminan de cerrar el cuadro. El pie de la foto nos informa que se trata de integrantes del Sindicato Aprista Estudiantil de La Plata y que el Legajo contiene similar información de numerosos militantes platenses. Aquí, nuevamente la foto es utilizada en dos niveles: el primero que da a ver las actividades de espionaje y represión de la policía, y el segundo que permite conocer el tamaño del archivo. Estos dos niveles ponen en tensión las relaciones entre fotografía y palábra, asi como la del archivo y el museo. En el primer caso, porque vemos cómo la foto cambia a raíz de la reconfiguración de los textos que la acompañan; y en el segundo, porque aquí ya no es el archivo de la DIPBA el que interroga y cuestiona, sino que es otra institución, el museo, que ahora lo indaga, observa y genera nuevos relatos y preguntas.

Otro conjunto de tres fotos, agrupadas por el título “Felices”, trata sobre imágenes que fueron robadas por la policía en un allanamiento. En las fotografías se ven a un grupo de mujeres bajando las escaleras de un edificio público, en otra están subidas en una calesita y en la última reunidas en una plaza, son imágenes con un clima inocente y jovial. Lo que marca un punctum, en términos barthesianos, es la intervención de la escritura dentro de la foto, que señala un rostro con una cruz o una letra, esta inscripción remite a un legajo (Figura 13). Esto nos permite observar cual era el uso que le daba la policía a estas fotos robadas y cuál era el valor que le otorgaban, les servían para identificar a las personas que perseguían. Por lo tanto, la foto permite ver el lugar que tenía ese objeto dentro del trabajo de inteligencia y espionaje realizado por la DIPBA a la vez que señala una ambigüedad: los rostros, felices e

inocentes son señalados por la policía y de pronto ese rostro, ahora englobado en un círculo, señala una “sospecha”, una “sentencia a muerte”. Y aquí, nuevamente se instala otra tensión entre la imagen fotográfica y su intervención plástica, ya que la primera se muestra del lado de la vida, y la segunda del de la muerte. Esta doble contradicción de los desaparecidos: jóvenes, felices e inocentes –en la foto- ; y “sospechosos”, “condenados a muerte”, potencian el mensaje del MAM porque evidencia este lugar indeterminado de los desaparecidos. Mientras que texto el añade y aclara información y nos dice que estas mujeres pertenecían al Partido Comunista, que las fotos fueron extraídas en un allanamiento, y que las imágenes corresponden a un viaje que realizaron a Dinamarca en el marco de un Congreso Mundial de Mujeres, en el año 1953. Nuevamente, en la muestra del MAM se especifica el momento de la toma de la imagen, así como su llegada al archivo.

Este eje de la muestra lo cierra una imagen (Figura 14)que da cuenta del despliegue en la persecución y vigilancia durante los años de la dictadura. Se trata de un mapa confeccionado por el Jefe de Policía de Rosario, sobre él hay pegadas fotos 4 x 4 de jóvenes, están unidos por flechas e inscripciones. En el margen derecho vemos el título que lleva este trabajo “Carta de situación antisubversiva”. Este mapa tuvo un tratamiento por parte de Helen Zout para poder ser exhibido, ya que en él se identificaban los nombres de las personas perseguidas, y no estaba desclasificado por pertenecer al período de la última dictadura militar. Por eso Helen lo fotografío y desenfocó leventemente para que los nombres no sean legibles. Tal como aclara Bonomi, de esa gente marcada, “algunos están desaparecidos, otros han fallecido y otros están vivos”[138]. En este caso, las escrituras realizadas por la policía tensan a las fotografías en una profunda contradicción, en la que la imagen DNI que servía como constatación de la vida y la identidad de las personas para el estado, pero con en este nuevo uso se convierte en la “sentencia de muerte”, donde la identidad es señalada para luego negarla y desaparecerla.

Este eje interroga sobre quienes eran las personas a las que la policía vigilaba y fichaba, a través de las diferentes décadas que la policía mantuvo ese servicio de inteligencia en funcionamiento. Vemos que sus objetivos fueron militantes del Partido Comunista Marxista Leninista, del Sindicato Aprista Estudiantil de La Plata, del Astilleros Río Santiago y del Partido Comunista. Este grupo de imágenes nos permite conocer sobre las tareas que realizaban quienes y eran vigilados. Con esta muestra el MAM comienza a abrir paso la temática sobre los desaparecidos dentro de la institución, cuestión abordará explícitamente en la siguiente muestra inaugurada inmediatamente luego, y titulada “Quienes eran” (marzo a julio de 2005) y en “Para la libertad” (agosto a diciembre de 2008) que trabaja puntualmente

[138] Entrevista a Paula Bonomi, ya citada.

sobre el tema de los presos políticos, donde se combinan materiales del archivo con intervenciones plásticas. La muestra "Imágenes robadas, imágenes recuperadas", así como otras que hacen uso del archivo y que se instalaron después, permiten recuperar las memorias sobre el ejercicio de vigilancia, represión y los sentidos con los que operaban. Así como también, tangencialmente, la información recolectada por la policía sirve para reconstruir el período tanto como la historia de algunas organizaciones, de los que se han perdido materiales tales como folletería y fotos. Por lo tanto, la muestra exhibe algunos de los materiales, apunta a la imaginación y así genera no solo sorpresa por lo hallado, sino intriga e interés por lo que puede contener el acervo. La muestra se equilibra entre opuestos, explotados como contradictorios: el archivo y el museo, el pasado y el presente, lo oculto y lo expuesto, así como las acciones de "robar" y "recuperar". De hecho el título de la muestra sintetiza estas dos acciones y explica que se trata de "imágenes robadas y ahora recuperadas para el conjunto de la sociedad" aclara el folleto ya que como explica son "fotos que marcan y señalan víctimas". Estos opuestos contradictorios se condensan en la muestra a través de la ambigua relación entre las imágenes y las palabras.

Esta primera muestra sobre el archivo hace una utilización un tanto pedagógica e informativa de los materiales, ya que hay un interés principal que es acercarlos a la comunidad. Por eso las fotografías funcionan como una herramienta accesible y potente para generar impacto. En este sentido las fotografías expuestas son potentes por varios motivos: en principio porque muchas de ellas son fotos comunes, sacadas del seno familiar, alegres e inocentes; pero en manos de la policía y a través de la exhibición de las anotaciones y nominaciones que las acompañan es posible ver la mirada del represor hacia esas personas, y hacia esas fotografías. A su vez que, por ejemplo, en "Mapa" es posible observar la manera en que el Jefe de Policía de Rosario piensa la represión de una manera muy visual y esquemática. En la que la policía, se coloca a mirar la realidad desde una mirada aérea, panorámica, global y externa del mundo, analiza la situación y como en un juego piensa estrategias y mueve fichas, que son representadas por las fotografías de los "sospechosos", muchos de ellos ahora desaparecidos. Por otro lado, los epígrafes en los que se mantienen las palabras y nominaciones policiales refuerzan la idea de recuperar la mirada del represor; a la vez que el resto de la información la tensa, la subraya, la interroga, a la vez que observa a la mirada del represor con recelo y sospecha. Y si bien en algún momento podríamos pensar que la recuperación de la voz de la policía podría generar un conflicto de intereses, las formas de titular y rotular y los tipos de nombres con los que la policía ordenaba esos materiales, son potentes para generar nuevos sentidos en las paredes del MAM, ya que el propio espacio, con su impronta e historia en relación a las luchas por los derechos humanos le da un nuevo sostén, que permite la crítica.

En referencia a las fotografías, son utilizadas de manera indicial, pero no para mostrar la realidad que retratan sino para señalar la tarea de atesorarlas por parte de la DIPBA, o sea que si bien toda foto tiene valor por congelar un tiempo pasado, estas imágenes tienen valor en tanto objetos materiales, más allá de lo que muestren. Por eso por ejemplo la imagen del "Mapa" sigue siendo valiosa aunque no sea nítida y no se vean los rostros.

Por todo esto, en esta muestra el trabajo creativo pasa más a ser un trabajo selectivo e interpretativo, es decir que la tarea se da en dos tiempos: primero la reflexión sobre el objeto- problema (Soulanges, 2010), el acervo fotográfico de la DIPBA, y luego la selección de 26 fotografías, con criterios de coherencias temáticas. La tarea curatorial pone en categoría de museo las fotos del archivo, por supuesto con textos que justifican esas elecciones. Aquí, el objeto por fotografiar -es decir la particularización de la mirada del fotógrafo sobre el objeto que retrata-, que era un problema para el fotógrafo, ahora es olvidado y reemplazado por el objeto fotográfico, la fotografía como materia, como pieza. De modo que la tarea curatorial se convierte en fundamental a la hora de llevar un archivo a un museo.

4.3.2 Fotos de la DIPBA en la muestra "Huellas", de Helen Zout

"Huellas" fue el nombre de la muestra de Helen Zout, la serie se trata de un trabajo de muchos años de exploración y búsquedas. En ella aborda los vestigios, huellas y consecuencias que ha dejado la represión ejercida por la última dictadura militar argentina. Para ello retrata y registra objetos, lugares, sobrevivientes y familiares de desaparecidos. Esta muestra contiene una selección del trabajo, que se ha ampliado a lo largo del tiempo, y que fue compilado en el libro fotográfico "Desapariciones" (2009) de Helen Zout.

Aquí analizaremos imágenes que fueron gestadas a partir de fotografías halladas en los archivos de la DIPBA. Se trata de seis tomas directas, en blanco y negro; son fotos de fotos, y fotos a legajos, cuatro de ellas fechados en 1976. Las imágenes logradas por Zout utilizan técnicas como el solarizado, el desenfoque, la doble exposición, la superposición, el granulado, el contrastado, la foto movida; entre otras técnicas fotográficas. En este sentido, al ser una foto de una foto responde directamente a dos conceptos que hemos venido trabajando a lo largo del capítulo, uno es el de "segundo nacimiento" (Lemagny, 2002) y el de "inacabable" (Soulages, 2010). En este sentido, la fotógrafa pone en uso las ya existentes fotografías del archivo y con ellas produce una nueva creación, en la que la intervención artística y estética generan un cuestionamiento hacia las huellas halladas en los legajos y la

reinterpretación del material subvierte los sentidos con los que fueron producidos originariamente, en su “primer nacimiento” o producción por parte de la policía. Así podemos encontrar dos capas de significación dentro de cada imagen: una en la que se aborda artísticamente al material, allí hallamos formas abstractas y metafóricas; y la segunda que cobra densidad a través de los epígrafes en los que las descripciones generan la necesidad de volver a mirar la imágenes para comprender lo que esconden.

El grupo de seis imágenes puede dividirse en tres temáticas diferentes: la primera, compuesta por fotografías a páginas de los archivos, en las que se observan inscripciones, huellas y distintos usos de fotografías dentro del acervo; la segunda se trata de imágenes de represores; y la tercera es sobre imágenes de víctimas dentro de los archivos.

Dentro del primer grupo hallamos imágenes en las que por ejemplo, vemos (Figura 15) un primer plano del garabato de una lapicera, sobre un fondo con manchas oscuras en las que no se define ninguna figura particular, aunque observándola como mirando manchas de humedad en la pared, una silueta humana parece emerger, por debajo los guiones en lapicera que cierran el cuadro. La foto, en blanco y negro deja ver variedades de grises y matices, figuras abstractas que no orientan sentidos, hasta que leemos el título “Mancha de sangre y firma en un expediente judicial de 1976”. Aquí toda la significación se redirecciona y nos sitúa en la realidad de la imagen en tanto huella o indicio de un acto policial y violento, porque ahora sabemos que la silueta humana que se deja ver no es más que un capricho del observador, porque en realidad se trata de una mancha de sangre que viene acompañada de una firma personal. En este tipo de imágenes se dan dinámicas en las que los sentidos se van armando y completando de a capas, entre lo que la imagen deja ver y el nuevo sentido que se construye al complementarse con el texto.

Otra de las fotos que componen este grupo se trata del retrato a la página de un legajo (Figura 16). En la mitad superior se ve una foto de dos hombres con cascos entre la maleza. Está encuadrada de forma tal en que se ve en el fondo alguna construcción o puente pero no es posible especificarlo. En la mitad inferior vemos el expediente en sí, con sellos de la policía, de la Comisaría de Avellaneda, con fechas y firmas; y un texto que dice que se trata de un puente sobre la ruta Panamericana. Como título lleva “Expediente de la Comisaría de Avellaneda. 1976”, esta imagen funciona como una forma de mostrar el uso que hacia la policía de las fotografías y qué lugar de importancia tenían en los expedientes. La última foto dentro de este grupo corresponde a una imagen de un (Figura 17) Ford Falcon, uno de los instrumentos en la ejecución del terrorismo de estado en Argentina, el mismo parece abandonado entre la vegetación, la puerta se ve abierta. La luz recae sobre el auto y todo lo demás es oscuridad. La imagen tiene una textura rugosa, granulada, y como corroída, gastada. La información y el

sentido de esta foto también es difuso y recae en el título de la misma: “Ford Falcon incendiado con dos personas no identificadas en su interior. Legajo policial de 1976”.

Como en el caso de la muestra anterior, al interior de las imágenes de Zout hallamos tenciones y correspondecias entre diferentes pares de opuestos, que conviven dentro de cada foto y que logran construír el significado final. Aquí, lo que se ve se tenza con lo que se lee; lo oculto (por la policía), con lo expuesto por las imágenes, la vida con la muerte y la luz con las sombras; dando como resultado impagenes indeterminadas y misteriosas.

Dentro del segundo grupo, nuevamente, vemos imágenes que con una estela de misterio asumen nuevas significaciones y trastocan los sentidos con las que fueron producidas primariamente por la policía. De modo que en la siguiente imagen (Figura 18), vemos a un hombre vestido con un traje aparecer como un espectro entre diversas sombras, granos de plata solarizados y sobreexpuestos. En su rostro hay una semi- sonrisa y el ojo que no es cubierto por las sombras mira de frente a la cámara. Es un sujeto entre las sombras, su identidad no se deja ver con claridad, se trata de la “Foto de un represor de la Policía Bonaerense”, aclara el título. Dentro de este pequeño corpus hallamos la intención de encontrar en imagen a justamente los que observaban, vigilaban, reprimían, secuestraban y asesinaban. Y de alguna manera al interrogar el archivo el vigilador es vigilado, y esto se traduce en otra de las fotos que si bien muestra la figura de un policía, su identidad queda vedada. En ella (Figura 19), vemos a un hombre encapuchado portando un arma. Mira al frente y está vestido con camisa y corbata, en el fondo parece verse otra figura humana pero queda difusa. Los grandes contrastes remarcan lo negro del fondo y lo blanco de la capucha y la camisa. Como título lleva “Archivo de la dirección de inteligencia de la Policía de la Pcia. De Buenos Aires”.

Finalmente en la última imagen (Figura 20), se trata de una víctima de la represión. Aquí vemos una superposición de imágenes; el rostro de un joven con los ojos entornados y la boca semi abierta, en un primerísimo primer plano. Sobre él se leen palabras escritas a máquina, textos de un legajo, aparecen inscripciones tales como “20/7/1976”, “homicidio N.N.”, “Lomas de Zamora”. El título cierra el sentido: “Joven asesinado no identificado. Expediente judicial de 1976”.

Estas imágenes son fotos inestables, no definidas, difusas. Pendulan entre la luz y la oscuridad, viajan entre tinieblas. Y por eso los títulos tienen una importancia central, para situar y orientar la interpretación.

La biografía de Zout (trabajada en el capítulo anterior) y su preocupación por comunicar lo sucedido a través de lenguajes no verbales, nos permiten comprender que las fotos creadas en su serie

“Huellas”, son imágenes que también intentan mostrar un “estado interior” (Lemagny, 2008) de la artista, de modo que la fotografía se convierte además en un medio de expresión. Según Lemagny en “la realidad interior, que también podría llamarse sueño, (…) allí se encontrarían obras de fotógrafos a quienes de buena gana se llama surrealistas” (2008:95), estas imágenes trabajan sobre el referente tanto como sobre el material fotosensible, de este modo la fotógrafa utiliza variadas técnicas estéticas y hay una preocupación por la relación entre el fotógrafo y la realidad. En este sentido, para Zout la riqueza de la fotografía se encuentra en que,

> “es algo que es objetivo y también subjetivo porque uno lo reinterpreta, o sea, todos tienen la objetividad de lo real, pero a la vez la subjetividad de lo que uno encuadra, recrea la realidad, dándole el autor un estilo personal”[139].

A su vez entendemos que se da una “investigación creadora” (Lemagny, 2008:105), que se manifiesta en el tratamiento de la imagen, es decir en la búsqueda y experimentación de luces y sombras, exposiciones, calidades de grano de la imagen, contrastes, fueras de foco, tonalidades, superficies, volúmenes y selecciones de la toma en la hoja de contacto, que pueden “materializar la intención que está en la obra” (Lemagny, 2008:105). Las fotografías que logra Zout desde las imágenes disponibles en los archivos de la DIPBA, muestran un reservorio de nuevas formas, nunca vistas, inesperadas y misteriosas. Al respecto Helen señala que para ella “era tan importante el tema que si yo sacaba una foto absolutamente documental sentía que no representaba al tema, entonces creo que ahí empecé a dejarme llevar”[140].Tal como hemos señalado en el capítulo anterior, la fotógrafa tuvo una experiencia durante la dictadura que fue bisagra en su vida, en el sentido en que la impulsó a buscar un lenguaje nuevo para comunicar y porque fue parte de esa generación desaparecida. En este sentido la ausencia, la indeterminación y lo sombrío de lo sucedido impactan directamente en la estética y clima de la obra de la fotógrafa.

En cuanto a la relación entre el fotógrafo y la realidad fotografiada, Francois Soulanges explica que existe lo que él llama un “objeto-problema” por fotografiar, es decir que el fotógrafo “puede particularizar su punto de vista sobre un objeto al punto que éste se convierta ante todo en un problema experimentado por el sujeto que fotografía” (2010:53), convirtiendo al objeto en un objeto-problema. En este sentido las fotos de la serie “Huellas” transforma las imágenes del acervo de la DIPBA en un objeto- problema, ya que el proceso creativo conlleva una toma decisiones estéticas y políticas para la creación de una nueva imagen a partir de las disponibles en el archivo. Aquí lo interesante se da en la conjunción de la manera en que la fotógrafa mira ese mundo y lo que nos muestra; se da así un lugar de

---

[139] Entrevista a Helen Zout, ya citada.
[140] Entrevista a Helen Zout, ya citada.

creación informativa y artística a la vez, ya que son imágenes que nos hablan tanto del objeto fotografiado como del sujeto que los fotografió. Por lo que al interior de cada foto creada por Zout conviven, colisionan y chocan dos tensiones: la primera, entre la relación del fotógrafo con su objeto-problema por fotografiar, y su percepción ante eso, con las imágenes que halla en el acervo; y la segunda entre el punto de vista de la fotógrafa y el punto de vista de la policía, condensados en cada imagen que compone la serie.

Estas imágenes, como las analizadas en la muestra "Fotos robadas, fotos recuperadas" toman como objeto de reflexión, creación y exhibición a las fotos halladas en el archivo de la DIPBA. Ambas series exponen al archivo en las paredes del MAM, y lo exhiben como un espacio conflictivo e inestable, con imágenes que pendulan entre complejas tensiones que se hacen inherentes a las problemáticas de la fotografía y su exhibición museística. Entre ellas reconocemos a las relaciones entre el pasado y el presente, lo oculto y lo expuesto, la mirada del fotógrafo y la de la policía, las fotografías y las palabras, la vida y la muerte, la luz y la oscuridad, lo informativo y lo artístico, entre otros.

4.2.3 Fotos sacadas en la ESMA en la muestra "Rostros, fotos sacadas de la ESMA", las fotos rescatadas por Victor Basterra

La exhibición "Rostros, fotos sacadas de la ESMA" fue pensada, armada y montada por el grupo de curadoras del MAM, Laura Ponicio y María Julia Alba junto a Victor Basterra, en el año 2007, y si bien las imágenes ya habían circulado en el espacio público a través de documentos institucionales, los juicios, la prensa e internet, nunca lo habían hecho en el formato de muestra, por lo tanto es interesante indagar aquí cómo se dio el armado y bajo qué supuestos. El MAM en tanto contexto de enunciación un tanto híbrido entre el arte y los procesos de memoria, emprende la tarea de generar un montaje con algunos elementos pensados estéticamente -como la luz, los reencuadres y un cambio en las tonalidades de las imágenes-, así como la instalación de elementos que generan sonido, por eso creemos que en este caso las fotos no cambian del status documental al artístico solo por la puesta en escena. Pero, como veremos a continuación, dentro de la construcción de la muestra se da una imbricación de lenguajes, unos propios del arte con otros más informativos, ya que, tal como sostiene una de las curadoras, estas imágenes "no son fotos artísticas, pero para mostrarlas en un contexto de Museo de Arte y Memoria hay que encontrarles una vueltita para que sea "tolerable", básicamente"[141].

[141] Entrevista a María Julia Alba. Realizada por la autora, el 23 de abril de 2012.

En este sentido, dentro del campo fotográfico se dan múltiples discusiones acerca de lo que es o no arte, y aunque partimos de la idea de que las fotos de esta muestra no son artísticas si reconocemos una estetización por parte del museo. El filósofo Fancois Soulages (2010) reconoce dos grandes tipos de fotografías, las "sin-arte" y las artísticas, y para él la característica primordial que las diferencia es la voluntad del fotógrafo a la hora de tomarlas, es decir, si en el momento de toma había o no una intención u objetivo artísticos, un proyecto, o una pretensión artísticas; obviamente este no es el caso de las fotos de Victor Basterra. Por otro lado, Hubert Damisch explica que "la fotografía tiene una pretensión artística cada vez que cuestiona, en la práctica, su esencia y sus funciones históricas y cada vez que revela, manifiesta su carácter contingente" (2007: 11), a su vez, para Damish la fotografía es artística cuando la imagen no es confundida con su referente. Pero, tal como sostienen las curadoras, en el caso de las fotografías rescatadas por Basterra su potencial y fuerza justamente recae en su poder referencial, ya que

> "la fotografía lo que tiene, es que hay como una fotografía más figurativa, más representativa de la realidad, más testimonial, que cumple una función que para mí es muy importante sobre todo acá – en el MAM- . Porque, a pesar de que este gobierno apoyó los derechos humanos, y está como muy aceptado que hubo una dictadura y un terrorismo de estado, hay cosas que todavía no están tan evidenciadas de mostrar, por ejemplo los centros clandestinos de detención, qué pasaba adentro, o sea, son temas difíciles de demostrar, pero a la vez tiene que quedar como recontra certificado que eso pasó"[142], explica Laura Ponicio.

Por último Jean – Claude Lemagny (2008) propone entender a la fotografía como arte por su directa conexión con el misterio y la imaginación, es decir, por un lado se trata de una huella de lo real, pero el significado de esa huella nunca es acabado, es decir, que es el contexto de enunciación, en este caso el construido por el museo, el que traza su significado y le otorga el status de arte. En el mismo orden de ideas, Elizabeth Edwards sostiene que (2001) en todos los museos las técnicas de enunciación desempeñan un papel fundamental, que en este caso no solo apuntará a la exhibición del material fotográfico como tal, sino también a un acto de visión reflexivo de ese material.

Para el proceso de creación de la muestra, las curadoras relatan que las fotografías de los desaparecidos las scanearon del libro de Brodsky (2005) porque Victor Basterra no las tenía. Y con respecto a las imágenes de los represores ambas cuentan que se reunieron con Basterra que tenía los originales y junto a él realizaron la sistematización de ese material, es decir, lo escanearon en alta calidad, para poder hacer copias de mayor tamaño. Con Laura Ponicio realizaron la tarea de ponerle nombre a cada uno de los rostros de los represores, "no tenía bien el nombre de cada uno de ellos, tenía

[142] Entrevista a Laura Ponicio. Realizada por la autora, el 27 de abril de 2012.

los sobrenombres de cómo se llamaban ahí (en la ESMA), asique me trajo un sobrecito, con todas las fotos y yo iba agarrando una foto y la pegaba sobre una hoja y él me iba diciendo los nombres de cada uno"[143], explica. Y es que tal cual explica Bonomi, "construimos con él ese material"[144]. Esto es algo interesante que marca más interrogantes que certezas, ante la pregunta de porqué no utilizaron la información de la publicación del CELS, y volvieron a hacerlo, cuando 23 años antes ya se había realizado esa tarea. Juntos volvieron a nominar los rostros, a ponerle nombre y apellido, tal vez como un nuevo acto de rememorización para ambos, como otro acto de memoria para Basterra y Ponicio. La cuestión es que finalmente en los rótulos los datos aparecen idénticos que los del informe del CELS. Victor vuelve a contar esta historia, testimonio que ha repetido desde la primera vez que hizo su declaración en 1984, y en las inauguraciones de las muestras itinerantes creadas por el MAM, tanto como en la reeditada por el Instituto Espacio para la Memoria, a las que suele asistir en sus puestas en distintos puntos del país, y en cada presentación vuelve a dar su testimonio[145].

Aquí hubo una primer tarea que fue la de construir el archivo, que implicó reunir y transformar esos documentos en un conjunto definido. En referencia a las operaciones de montaje y a las distintas técnicas de exposición que se ponen en juego en el armado de la muestra, reside una pregunta: ¿cómo se museografía un archivo de la represión, en un lugar que admite que su lenguaje es el arte?

Cómo veremos a continuación, el MAM estructuró la muestra en dos grandes sectores. El primero, en una sala sobre las fotos de los desaparecidos, en la que la iluminación, la puesta en escena y distintas operaciones sobre las fotos como los reencuadres y los cambios de tonalidades tuvieron una función central para la orientación del sentido de la sala. Y el segundo, en dos salas dedicadas a los represores, a las que también se les sumaron distintas operaciones estéticas y audiovisuales para consolidar y transmitir mensajes sobre este grupo represivo.

Las salas

Como dijimos, la muestra se organizó en dos grandes sectores. Las fotografías se exhibieron en dos de las salas de exposición. Una de las tareas centrales que desarrolló el MAM, fue separar y diferenciar marcadamente un grupo del otro; es decir que se montó una sala sobre los desaparecidos y

[143] Entrevista a Laura Ponicio, ya citada.
[144] Entrevista a Paula Bonomi, ya citada.
[145] Estas imágenes se han mostrado en el Centro Cultural Recoleta en octubre de 2007, en la Comisión Provincial por la Memoria de Chaco en marzo de 2008, en La Rioja marzo de 2008, en Trelew en junio 2009, en San Rafael en agosto 2010, en Lanús en diciembre de 2011, entre otros.

otra sobre los represores. Para eso se tomaron decisiones en cuanto a la estética, como por ejemplo al pasar las fotos de los desaparecidos al color sepia, y mantener la de los represores en blanco y negro, también se optó por pintar las habitaciones de diferentes colores y escribir los nombres de las personas retratadas con distintas tipografías para cada grupo.

Para el armado de la sala de los desaparecidos, las imágenes expuestas en el MAM fueron alteradas en dos niveles. En principio, a las fotos de los desaparecidos se le cambió el color, para que dé una "sensación más cálida", explica la curadora María Julia Alba (Figura 21). Al analizar las fotografías, podemos pensar que al cambiar el color, parte del *studium*[146] de la imagen se pierde. Y esta manipulación obstruye parte de la verdad histórica del documento, disipando parte de la información contextual de las imágenes. Es decir, que son fotos sacadas de y en la ESMA como negativos, que luego fueron reveladas en ByN por Víctor Basterra en la casa de un amigo. Esta decisión borra un *studium* del que las fotografías eran parte, y que se fue reafirmado al haber circulado por medios de comunicación en su formato en ByN. Aquí parecen imágenes nuevas que nunca antes habían sido mostradas, cuando la realidad es que son imágenes que nunca habían sido mostradas así.

La sensación de calidez se pone a prueba por un error de impresión en el folleto, en el que los colores fueron intercambiados, es decir, los represores están en sepia, y la detenida, de la que sólo hay una fotografía en el folleto, en blanco y negro (Figura 22). Esta equivocación nos sirve para pensar si verdaderamente sólo el cambio de color puede dar una sensación diferente de un grupo a otro. En sí mismo el color sepia remite a un tiempo antiguo en que las fotografías se sacaban en esa tonalidad, a un tiempo más atrás que el de la última dictadura argentina, donde las fotos familiares lucían así, por lo que esta noción de seno familiar encuentra correspondencia con una idea de homenaje con que fue montada la sala, y que analizaremos a continuación. Pero también el sepia puede dar la sensación de un documento corroído por el tiempo, degradado materialmente, antiguo. Es decir, que el cambio de color transmite dos impresiones: la primera, que en realidad genera una pérdida de la noción del tiempo al que pertenece la imagen, y la segunda se trata de una sensación emocional.

La sensación cálida se da más por la puesta en escena, que por solo el recurso del color, ya que la sala con las fotos de los desaparecidos, estaba pintada de un gris verdoso, y las fotografías fueron colgadas distribuidas como "piezas de un rompe cabezas"[147]. Debajo de cada imagen estaba escrito el

[146]"El *studium* es contrato filmado entre creadores y consumidores. El studium es una especie de educación (saber y cortesía) que me permite encontrar al Operator (el fotógrafo), vivir las miras que fundamentan y animan sus prácticas, pero vivirlas en cierto modo al revés, según mi querer de Spectator". Barthes (2004: 67).
[147] Entrevista a María Julia Alba, ya citada.

nombre de cada persona con tiza, en letra manuscrita, “para que tuviera un trazo más humano”[148], explica Alba (ver foto 14), es decir, sosteniendo la idea de que es otra persona que con el gesto de trazar el nombre del desaparecido le instala una impronta de personalidad, que es única e irrepetible. Además la iluminación tuvo mucho que ver, las fotos estaban iluminadas por focos de luz amarilla, que deban desde arriba sobre la misma pared en que estaban colgadas las imágenes, y esto colaboraba como recurso a esa sensación.

A nivel del montaje e iluminación, la sala de los desaparecidos genera un efecto de sentido orientado a la noción de homenaje, pero con imágenes importantes para el MAM por su nivel documental. Por eso, aquí se da una primer tensión entre los materiales que componen la exhibición, es decir, que entra en juego la narrativa del homenaje con la del documental pero no de forma balanceada, por lo que la puesta se inclina más hacia un ritual de honra a los desaparecidos que un espacio para el conocimiento de lo sucedido. En este sentido, se reafirma la idea del título de la muestra, “sacados DE la ESMA”. Las fotos aparecen sacadas de su contexto de producción al deshistorizar a la imagen, y de pronto toda la potencia que tenían como prueba e indicio sobre lo que sucedía en la ESMA se diluye. Por lo tanto, aquí se da una contradicción entre la motivación explícita del MAM de mostrar objetos que certifiquen lo que sucedía, con la puesta en escena que termina borrando las marcas del horror (como puntualizaremos más adelante). A su vez, otra de las cuestiones que tensionan la narrativa del homenaje es que esté basado en imágenes de luego del secuestro, que certifican la condición de víctima de esas personas. Por lo que son imágenes que no los sacan de su condición de desaparecidos, y en este sentido el juego de perspectivas entre quién sacó la foto en su momento y quién la mira ahora causa otra ambigüedad de sentido. Soulages (2010) explica que la fotografía nunca deja de ser una relación de a dos, de un sujeto que fotografía y de un sujeto que es fotografiado, es por eso que en la lectura de la muestra, se instala la cuestión de por quién fueron sacadas las fotografías y en qué condiciones, aquí entra en juego la relación entre víctima y victimario; es decir, de quién es la mirada que toma la foto y desde qué lugar ideológico o moral mira al sujeto fotografiado. Por lo tanto, aquí se da un dilema de perspectivas, ya que quien mira las fotografías de la muestra se pone desde la perspectiva del victimario al tomar la foto, pero con una propuesta de homenajear al retratado, cuestión que queda incompleta, ambigua y a medio camino.

A su vez es extraña la idea de homenaje con imágenes de los desaparecidos en su condición de secuestrados y privados de su libertad. Porque, si bien la muestra exhibe los nombres de los detenidos como una afirmación de su identidad e intenta sacarlos de ese lugar de desaparecido NN, hay una

[148] Entrevista a María Julia Alba, ya citada.

sensación que incomoda. Y lo que incomoda es otro de los desfasajes, en el que hay ciertos elementos que retoma el museo que son propios del contexto familiar como la luz cálida emulando la luz amarilla de una vela, el trazo a mano que hace referir a por ejemplo cartas, notas y dedicatorias, pero se utilizan imágenes del después, es decir, de cuando ya han sido secuestrados. Por lo que son imágenes del ámbito público pero montadas de una manera íntima. A su vez, como ha trabajado Ludmila Catela Da Silva (2001) en su análisis sobre las prácticas de los familiares de los desaparecidos en el homenaje, se utilizan imágenes que retratan al desaparecido en una escena feliz , y al contrario estas imágenes son fotos que certifican la "condena a muerte", porque los retratados continúan desaparecidos. Por lo tanto, la incomodidad que produce la sala, puede ser por estos desfasajes en los que se utilizan elementos del homenaje, pero con fotos que dan testimonio de un acontecimiento de violencia sobre las víctimas. Aquí, la propuesta del homenaje limita a la narrativa testimonial o documental donde primaría el contar el suceso, más que homenajear a las víctimas.

En cambio, en la muestra del MAM, las imágenes de los represores tuvieron un doble tratamiento. Por un lado, en la primera sala, se las puso colgadas y enmarcadas formando columnas de cuatro fotos cada una, ordenadas como un mosaico, los epígrafes de las fotos fueron hechos con computadora. La sala estaba pintada de blanco, por lo tanto todo allí era en blanco y negro (Figura 23). Se organizaron sobre dos paredes, sobre una de ellas se colocaron a los de más alto rango, y se imprimieron en un tamaño mayor, de 30 centímetros por 40, y los de menos rango en la pared conjunta en un tamaño de 20 por 30 centímetros, de modo que la jerarquía de mando y de responsabilidades intenta trasladarse a las paredes de exposición, donde los más importantes ocupan más espacio y los subalternos menos, intentando reforzar la información que se da en los epígrafes donde se mencionan los rangos, nombre y apellido, alias, y tareas en la ESMA, y si bien como mencionamos antes se construyó nuevamente esa información, en definitiva en la muestra aparece idéntica de la publicación del CELS. Los pie de fotos fueron tipeados a computadora, y a diferencia de la otra sala, se percibe la idea de un trazo mas sistemático, repetitivo y estático.

Las fotografía de los represores, tienen el encuadre de la foto 4 x 4 en blanco y negro, se muestran rostros conocidos como Alfredo Astiz, Jorge Eduardo Acosta, Rubén Jacinto Chamorro, entre otros. Con la exposición pública de estas imágenes sucede una subversión de los sentidos con las que fueron producidas, ya que tal como afirman Blejmar, Fortuny y García (2013: 14) "aquí las fotos carnet de los represores de la ESMA, que fueron tomadas por el propio Victor Basterra para confeccionar documentación falsa funcionan como documento de sus <verdaderas> identidades, es decir, como índice de un pasado que existió contra cualquier negacionismo". A su vez, el formato dispara algo en la

asociación mental de nuestra cultura visual, y es que las fotografías de tipo carnet están íntimamente relacionadas con las luchas por la verdad, la memoria y la justicia emprendidas por los familiares de desaparecidos, cuestión analizada por Ludmila Catela da Silva (2009) que reconoce el lugar ganado por este tipo de fotografías carnet, en blanco y negro, en el espacio público y privado. De modo que, se da también un desfasaje de relaciones, por un lado son rostros de represores, pero retratados a la manera en que los rostros de los desaparecidos circularon por el ámbito público en las luchas por la justicia por parte de Madres de Plaza de Mayo. Dentro del grupo de imágenes que Basterra llevó al CELS[149], y que pueden verse en su publicación, hay algunos rostros en los que hay más de una imagen, de los que el MAM seleccionó solo una foto de cada uno. Por lo general los fotografiados miran a la cámara y el resto está de 3 /4 perfil, y tienen un gesto inexpresivo, muchos de ellos con el uniforme militar, no se ve el fondo porque el encuadre es muy ceñido, y como dijimos se utilizaron en documentación falsa por el grupo de tareas de la E.S.M.A., es por eso que muestran escasa información sobre el contexto y tienen un carácter muy homogéneo.

A su vez se utilizó una segunda sala sobre los represores, en ella se proyectaba a oscuras las diapositivas de sus rostros sobre una pared, esas diapositivas fueron hechas especialmente por el MAM a partir de las fotos originales que tenía Basterra. En esta sala el sonido era muy importante, ya que "el disparador del positivo que generaba el proyector de diapositivas, tiene un ruido muy particular y te da la sensación de otra época y además te coloca en las fotos blanco y negro"[150], explica Bonomi. Este recurso estuvo pensado adrede y se utilizó justamente por el sonido que emitía, cuando podría haberse utilizado otro tipo de aparato sin sonido. El proyector además permite una continuidad de la imagen en el tiempo, ya que la exposición de la toma sobre una pared tiene un período de duración para el espectador, tiempo que lo interpela a que él piense o reflexione sobre lo que aparece en la pantalla; cada retrato está intercalado con una placa en blanco que refuerza la idea de denuncia. Por lo tanto, interpretamos a estas salas a partir de la noción de escrache, ya que entre los objetivos de este montaje aparece el de señalar a los responsables, mostrar los rostros, orientados hacia una condena social. Estos objetivos fueron los ejes por los cuales la organización H.I.J.O.S , con apoyo de los grupos artísticos GAC y Etcétera crearon este tipo de práctica desde 1996 (Cueto Rúa, 2010). En este sentido, "la palabra escrache significa en lunfardo ´sacar a la luz lo que está oculto`, ´develar lo que el poder esconde`: que la sociedad convive con asesinos, torturadores y apropiadores de bebés, que hasta aquel momento

[149] Publicación del Centro de Estudios y Legales (CELS). (Octubre 1984) Testimonio sobre el Centro Clandestino de Detención de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA). Buenos Aires, Argentina.

[150] Op. Cit. Fuente propia: entrevista a Paula Bonomi.

permanecían en un cómodo anonimato" (Carras, 2009), por lo que también puede detectarse ese interés de denuncia y de marcación de los rostros de los represores por parte del MAM.

Con respecto al montaje, puede pensarse también como una instalación, ya que no solo se trata de la disposición de las imágenes fotográficas en el espacio, sino que se le sumaron recursos sonoros y audiovisuales.

María Julia Alba, una de las curadoras de la muestra, explica que hubo una gran discusión sobre el cómo montar las fotografías, ya que "las fotos no son artísticas, no hay una intención, una composición, se trata, si se quiere, de un registro del horror"[151], es por eso que uno de los ejes centrales del museo fue el montaje, ya que el MAM posee esa característica de hacer convivir al arte y al documento en muchas de sus muestras, dado que suele usar archivos de la DIPBA para sus exposiciones, como otra de las formas de difusión y elaboración del acervo fotográfico del que se encarga la Comisión Provincial por la Memoria[152].

La muestra estaba precedida por un texto que explicaba quién era Victor Basterra, cómo había obtenido esas imágenes y cuál era el objetivo de mostrarlas; esa descripción fue reproducida en la contratapa del folleto de la muestra, y fue producto de entrevistas que le realizó Paula Bonomi (luego publicada en la Revista Puentes N° 20, 2007). Según Basterra, uno de sus objetivos al mostrar las fotos es "que ese rostro que aparece ahí, a veces sin nombre, porque en muchos casos es un misterio, aunque sea de casualidad, pueda ser identificado, que alguien diga ¡pero si este tipo vive a dos cuadras de mi casa![153]", en este sentido los objetivos con los que fue creado el MAM y los de Basterra convergen en su tarea de difusión, concientización y denuncia de las violaciones a los derechos humanos. Y la intención militante que impulsó el rescate de las imágenes, encuentra su cauce en este espacio de lucha por los Derechos Humanos, a través del arte. En este sentido el MAM le otorga a Basterra la función de autor de la muestra, pero si pensamos tratando de deconstruír la perspectiva del MAM en esta denominación, podemos pensar que lo concibe como autor en tanto "autor descubridor", ya que él fue quien descubrió de lo oculto y sacó a la luz estos materiales. Por lo tanto no se trata de un autor en tanto creador y mucho menos artista, sino que el estatus de autoría se lo otorga el MAM en el reconocimiento de ese acto de resistencia que reveló el secreto.

---

[151] Entrevista a María Julia Alba, ya citada.
[152] Entrevista a Ana Cacopardo, ya citada.
[153] Folleto de la muestra "Rostros. Fotos sacadas de la ESMA". (2007). Producción del Museo de Arte y Memoria, CPM.

Encuadres

Por otro lado, la creación de la muestra por parte del MAM implicó otra serie de operaciones sobre el material fotográfico. En este sentido, las fotos de los desaparecidos sufren un segundo nivel de alteración, ya que además de la tonalidad es modificado el encuadre. Y esta es una de las fundamentales características que pone a prueba la idea de referencialidad de la imagen fotográfica, "fotografiar es encuadrar, y encuadrar es excluir", sostiene Susan Sontag (1993). Ambos grupos de imágenes tienen un encuadre muy ceñido, sobre todo las de los represores que son en formato carnet. Asique no se puede ver nada del lugar de la toma, solo vemos rostros. Comparando las fotos que aparecen en el documento del CELS con las utilizadas en el MAM, en las fotos de los represores observamos un pequeño recorte para que todas las fotos queden iguales, a muchas de ellas se les ha sacado unos centímetros por los costados, recortando algo del hombro del retratado.

Pero, en el caso de las fotos de los desaparecidos se han dado cortes más tajantes y visibles. En principio estas imágenes -como las anteriores- no contienen casi ninguna información sobre el lugar en donde estaban las personas, todos ellos fueron retratados contra una pared blanca o contra una puerta blanca, donde no se puede ver ningún indicio que indique en qué lugar fueron tomadas. Entre los recortes que observamos se dan tres casos paradigmáticos, el retrato de Sosa, el de Ida Adad y el de Alberto Eliseo Donadio. Compararemos en cada caso las fotos publicadas por el CELS, las publicadas en la *Revista "La Voz"* de la JP, las que aparecen en el libro *Memoria en Construcción* y las exhibidas por el MAM, ya que en cada caso hubo un recorte distinto. El objetivo de esta comparación es determinar los distintos usos a los que la imagen fotográfica fue sometida, y con ello observar las distintas formas en que se interroga al material. Este análisis diacrónico nos permitirá reflexionar sobre el devenir de estas imágenes a lo largo de los 30 años en que han estado en circulación, las distintas lógicas que han sustentado esos encuadres, y así detectar por contraste el objetivo del MAM al reencuadrar estas fotos para su exposición.

Si tomamos la imagen de Alberto Eliseo Donadio[154] vemos que: en el informe del CELS hay tres imágenes (Figura 24), una de cuerpo completo, donde se puede ver que está esposado con los brazos para atrás; otra que es una ampliación y recorte de ésta, aquí se focaliza en el rostro y está recortada a la altura del pecho; y la última es de una foto del rostro de Donadio de perfil. Mientras que, en la publicación de la Revista de la JP (Figura 25) aparece sólo uno de los retratos. Allí, Donadio está de

[154] Alberto Eliseo Donadio, desaparecido el 6 de diciembre de 1978. Secuestrado por las Fuerzas Armadas de su casa en Capital Federal y llevado a la ESMA. Continúa desaparecido. Fuente: sentencia de la Causa 13/84. Disponible en línea: http://www.derechos.org/nizkor/arg/causa13/casos/caso222.html

frente, con las manos esposadas hacia atrás, la foto sólo lo muestra hasta debajo de la cadera, se trata de un recorte de la foto de cuerpo completo que publicó el CELS. La imagen es muy ceñida ya que se le recortaron todos los bordes, y el cuerpo de Donadio ocupa todo el espacio del cuadro. En el libro de Brodsky (Figura 26), fue publicada la misma foto pero sin los recortes de alrededor del retratado, se mantiene el encuadre hasta debajo de la cadera, hasta se observa en el borde derecho una rasgadura en el papel evidenciando que estaba pegada en algún libro o registro. En el MAM (Figura 27) se utilizó ésta misma imagen, solo se le recortó la parte de la rasgadura del papel. Por lo tanto, en esta selección la *Revista La Voz*, el libro del Brodsky y la muestra del MAM prescindieron de las imágenes más asociadas al tipo de tomas de prontuario policial e hicieron uso de la imagen en que se lo ve en un plano más abierto, hasta debajo de la cadera, aquí se puede ver además algo de las condiciones en las que estaba, esposado, y con una cara desencajada, huellas que nos permiten imaginar algo de esa situación de encierro y tortura. En el pie de foto de la *Revista La Voz* solo dice “Tres desaparecidos- se ignora su identidad- que pasaron por allí (por la ESMA)” (1984:13), pero para el momento de su publicación en el libro y luego en la muestra ya se conocían los nombres de los retratados. La foto del libro también muestra que la imagen pertenece a algún tipo de registro. Por contraste, es posible ver que la imagen expuesta por el MAM pone el acento en el retratado, ya que todo indicio de la pertenencia de la imagen a algún registro queda suprimido por el nuevo reencuadre realizado por el museo. Aquí, las huellas pertenencia a un archivo ya no se ven.

La toma de Ida Adad[155] presenta otras características: en principio se hallan dos imágenes de frente y de perfil. El CELS (Figura 28) recorta las imágenes a la altura del pecho, reeditando con su uso la lógica del prontuario policial, aquí se le presta relevancia solo al rostro, de manera que sólo aporta información sobre la identidad de la persona y le resta importancia a otros indicios que se ven en la fotografía y que pueden hablarnos un poco de las condiciones en que se encontraba Adad al momento de la toma. El documento del CELS tiene un enfoque puramente legal, por eso la utilización de la foto es totalmente burocrática, ya que reconoce su valor solamente para la identificación de la persona. En la *Revista La Voz* (Figura 29) se publican la foto de frente y de perfil, ambas cortadas por debajo de la

[155] Con respecto al verdadero nombre de la desaparecida, podemos decir que cuando Victor Basterra da su testimonio ante el CELS, la recuerda bajo el seudónimo “Tía Irene”. Este nombre se mantiene en el documento del CELS, así como en la revista de la JP. Pero en el libro de Brodsky y para la muestra del MAM ya lleva el nombre de Ida Adad. Finalmente en el Proyecto Web “Desaparecidos” aparece bajo la siguiente información y denominación: “<6899> IRENE ORLANDO (TIA IRENE).64 años. Divorciada. Argentina. Psicologo. Desaparecida el: 8/12/77, No.CONADEP:3726, Decl.No:1027Fue secuestrada en S.MARTIN BS AS C.Post:1650. Vista en C.C.D. E.S.M.A. el: 0/0/79. HAY FOTOS DE PRINCIPIO DEL AÑO 80 (00/01/80) TOMADAS POR VICTOR BASTERRA. En testimonio No: 05011”.Fuente: http://desaparecidos.org/GrupoF/des/o.html. Por lo que a los fines de este texto no podemos certificar el verdadero nombre de la retratada, de modo que la seguiremos llamando “Ida Adad”, que fue el nombre que llevó en la muestra del MAM.

rodilla, en el pie de foto se lee “Tía Irene” (también figura así en el CELS), en las demás apariciones se la ve con su nombre completo. La imagen en el libro de Brodsky (Figura 30) está completa y vuelve a verse la procedencia a algún tipo de cuaderno por los recortes en los bordes. En ella vemos a una señora encorvada mirando a cámara, y lo más punzante, en términos barthesianos, es el detalle de sus cordones desatados. Otro de los indicios de la situación en la ESMA, como un descuido que subraya su imposibilidad de aseo o prolijidad, el rostro desencajado y cansado, y la pose remarca la idea o sensación de las condiciones en que ella estaba allí. En el MAM (Figura 31) la foto fue cortada justamente a la altura de los pies, comienzan a verse los zapatos pero no los cordones, que es uno de los detalles e informaciones que más instiga a pensar sobre la situación de Ida en ese momento.

Si consideramos las operaciones de edición y montaje, que llevo la sala y las fotografías de los desaparecidos, podremos ver que existen distintos niveles de alteración realizados por el MAM, que responden a la idea de homenaje. En el caso de la foto de Adad, el borramiento de los cordones desatados responde a esa idea que se le dio a este montaje, aquí el museo en el gesto de recortar ese detalle intenta dignificar a la víctima. De modo que hay, una idea de protección a las víctimas que sobrevuela todo el montaje en la sala de los desaparecidos.

Por último, la foto de Sosa[156] nuevamente es recortada por el CELS (Figura 32) a la altura del pecho. En la revista de la JP (Figura 25) a la foto solo se le han quitado los bordes, espacio donde se ve algo del fondo y del mobiliario, pero no hubo un reencuadre del retratado. En el libro de Brodsky (Figura 33) la imagen está completa; se ve la misma característica en los bordes al igual que en las anteriores fotos, además se observa en el fondo algún tipo de cañería y mobiliario como un banco, y el dato importante es el de las esposas, que muestra parte del accionar militar y de la idea de llevar un registro de los secuestrados. Sosa se ve de frente y sin signos de violencia ni cansancio. En el caso del MAM (Figura 34), se recortó a la altura de las manos y al igual que en la imagen del CELS las esposas ya no se ven. Nuevamente notamos que este recorte recae sobre las ideas de homenaje y protección de las víctimas con que fue trabajado el material.

El CELS, la revista “La Voz” de la JP y el MAM editan la foto, en diferentes formatos. El primero intentando que todas respondan al típico cuadro del 4X4 hasta los hombros -típico de los registros legales- restando el valor de huella, prueba o testimonio sobre las condiciones de cautiverio que dejan entreverse en la imagen. En los tres casos, esa información recae en el testimonio de Victor Basterra que

[156] Luján Alcides Sosa Valdéz, reconocido en octubre de 2012, a raíz de la muestra fotográfica “Rostros, fotos sacadas en y de la ESMA”, organizada por el Instituto Espacio para la Memoria, inaugurada en la localidad uruguaya de Mercedes. Sosa era Uruguayo, y fue secuestrado en 1977, en una pensión de Buenos Aires. Continúa desaparecido.

antecede la secuencia de fotos de los represores y de los desaparecidos, en el CELS en el informe que precede las fotos. En la revista "La voz" también se incluye primero una nota periodística a Basterra y luego las fotos. Y en la muestra en el MAM se instala un banner a la entrada del museo, en el ingreso a las salas. Los recortes de las imágenes que realiza la revista "La Voz" de la JP (en estos tres casos) puntualiza su publicación en la figura de la persona, recortan los bordes y en algunos casos los reencuadran para que queden en un formato americano (por debajo de la rodilla), aunque en otros de los retratos (que no hemos analizado aquí) se generan otros recortes de difícil homogeneización, los mismos fueron publicados en dos notas, una titulada "El campo por dentro" en la que se ve la foto de Sosa, Elsa y Donadio, debajo del relato de un episodio sucedido en cautiverio; las imágenes restantes aparecen debajo del titular "Pruebas a la justicia". Aquí, al tratarse de una publicación periodística las imágenes entran en estrecha relación con el texto, en el que se hace un fuerte foco en el testimonio de Basterra que cuenta parte del cotidiano de la ESMA, su tarea allí, las condiciones en las que estaba y hasta el relato de un episodio que sucedió para las fechas de Navidad y Fin de Año en el que se muestra como era el trato entre los represores y los secuestrados, aquí el poder de la imagen es realzado y potenciado por el texto que le da contexto, ubicación y explicación. El recorte del MAM tampoco es homogéneo, pero en lo que se halla una constante es en la exclusión de ciertos datos, como los cordones de las zapatillas de Adad o las esposas de Sosa. En la construcción de la narrativa del homenaje quedan afuera los elementos que exhiben el status de víctima dentro de la imagen. Por lo tanto la idea de homenaje traza un efecto de sentido, que necesita del borramiento o la invisibilización de los indicios de la violencia y del lugar de víctima de esas personas. Son imágenes que como en el título de la muestra "sacan" de la ESMA a los retratados, les dan una identidad al escribir los nombres, y tratan de correrlos del lugar de víctimas para pasar a ser objetos de respeto, recuerdo y homenaje.

En este sentido, se da una contradicción que atraviesa toda la muestra y que tiene que ver con el registro fotográfico del prontuario, con el registro del homenaje. Aquí, esta contradicción opera como problema de base entre las intenciones explícitas del MAM y los resultados que analíticamente podemos señalar de la muestra. En la que, tal como señalaban las curadoras hay un interés particular de parte del MAM en exponer esas imágenes ya que son pruebas del accionar de los militares, pero finalmente esa noción de prueba no se refleja en la puesta en escena y solo recae en la palabra de Basterra[157], que acompaña la muestra en un texto a la entrada. Es muy esquemático el poder de veredicción que se le otorga a la fotografía en el MAM, sobre todo con este grupo de imágenes de las que se tiene la certeza de que fueron tomadas en la ESMA no por lo que muestran las fotos, sino porque ya han circulado por el campo judicial y fueron aceptadas como pruebas del accionar militar en la ESMA, pero en combinación

[157] Cuestión analizada en Feld, Claudia. (2014).

con el testimonio de Basterra y de otros testigos. Los sentidos que construyen palabra e imagen pierden peso en la muestra, que solo instala un texto contextual en la puerta de la sala y se enfoca en trabajar sobre la puesta y edición de las imágenes en distintas dimensiones. Las distintas alteraciones a las fotos (de color y encuadre), así como la disposición en el espacio, la iluminación y la escritura de los nombres se sustentan en la idea de homenaje. Pero esta noción genera una tensión, una ambivalencia y contradicción para el espectador.

4.3.4 El archivo desde lo irreversible y lo inacabable

En el corazón de las imágenes de la DIPBA así como en las fotos rescatadas por Basterra, y que componen las muestras analizadas, hallamos la importancia de la fotografía en tanto huella, vestigio, prueba, de que eso que vemos "estuvo allí" (Barthes, 1994), pero las tres propuestas nos muestran diferentes formas de mirarlas, y producirlas, de re-crearlas y de llenarlas de significación, ya que, tal como reflexiona Lemagny, las fotografías por sí mismas no conllevan ningún sentido,

> no hace más que vehiculizar la ambigüedad absoluta de toda realidad. En su soledad, cada foto, desconectada de la red de relaciones por la cual damos sentido a las cosas, nunca significa nada. La abundancia de los detalles de que es capaz no hace sino alejarnos por la cantidad de interpretaciones posibles (2008:72),

y es por eso que en los casos de las fotos de la DIPBA, los títulos y pies de fotos tienen una función central para potenciar y orientar los sentidos de las imágenes. A su vez mostrar, publicar y trabajar sobre estas imágenes es una tarea con una clara intención de denuncia, que las convierten en herramientas políticas, es decir que la presencia de estas huellas visuales, que pendulan entre el arte y el no-arte, en diferentes dispositivos, géneros y tratamientos, permiten observar a la fotografía dentro del trabajo por la memoria, estableciendo puentes entre el pasado y el presente, entre los relatos vedados y los otros, en tanto que son instrumentos de luchas por los sentidos del pasado. En el mismo sentido, Déotte dice que "el arte de la desaparición requiere de la fotografía y, más generalmente, de las huellas de una impresión: de cómo un objeto tuvo que dejar físicamente sus huellas en un soporte" (2000:156).

Es interesante reflexionar acerca de los orígenes de estas fotos, ya que poseen diferentes nacimientos y naturalezas. Entre las imágenes que componen la muestra "Imágenes robadas, imágenes recuperadas", hay fotografías tomadas por la policía (en trabajo de espionaje en la vía pública y en los registros de los legajos), otras tomadas por gente común y luego robadas en las requisas (entre ellas hay

imágenes turísticas, otras de documentos como DNI), hay fotos que el periódico les enviaba y también hay variadas fotos carnets en el mapa confeccionado por la policía de Rosario. Son fotos de personas, objetos y espacios que en las manos primero de la DIPBA y luego del museo se transmutan y cambian de usos y significaciones. Ellas ponen en relación dos universos muy diferentes: el primero, que las creó, recolectó, guardó, seleccionó y clasificó con objetivos relativos a los procesos de persecución de personas, es decir que, son documentos producidos por las fuerzas represivas; y el segundo que las volvió a ver, titular, agrupar, seleccionar y exhibir para mostrar y denunciar el tipo de actividades que allí se desarrollaban. El MAM realiza una exhibición del mundo que engendró esas imágenes con la intención de generar una reflexión en el espectador. Como vemos, las fotos son esclavas de la contingencia, de acuerdo a cada uso y a la red de relaciones significantes en la que es insertada, sus interpretaciones cambian. Y sobre todo cuando se trata de fotos que en tanto documentos, están hechos para ser comunicados, pero el tipo de comunicación variará de acuerdo de quienes son los productores de esos relatos. Aquí tiene un peso considerable la función de la curaduría, que seleccionó los ejes temáticos y las imágenes, construyó los pies de fotos y los montó de modo de conducir al visitante hacia significaciones e interrogantes precisos.

Las imágenes en “Huellas” tienen lo que podríamos denominar un segundo nacimiento (Lemagny, 2008), es decir que a partir de fotos del archivo, y que tienen un carácter documental, se da una creación y producción de una nueva imagen. La fotógrafa realiza una búsqueda y experimentación, siendo las primeras fotos tan solo un insumo para la creación artística, y en tanto tal tiene una intención estética y política. De acuerdo a esto, “si un artista tomó la imagen de otro, trabajó en ella, si la transformó en su propia manera de ver, habrá creado un nuevo original, tan plenamente original como la imagen de la que partió y modificó”, señala Lemagny (2008:135).

Estos usos diferenciados nos interesan, ya que en la relación memoria y archivos dejan entrever formas de producción de memorias, una por parte del MAM y la otra desde la mirada de una artista; y nos muestra el potencial de estos acervos en sus maneras de indagación y de producción de nuevos sentidos del pasado. A modo de cierre, nos interesa pensar sobre una afirmación de Francois Soulages que dice:

> la fotografía es más que una aventura individual y privada; ella es también una práctica política y pública. Es lo que se juega en los usos de la fotografía (contemporánea) sin- arte y de la fotografía en el arte (contemporáneo), en sus producciones/exposiciones y consumaciones/recepciones. La fotografía es, por lo tanto, habitada por esa doble tensión: a la vez política e individual, pública y privada, a la vez arte contemporáneo y sin-arte. (2011:19)

En el caso de estos dos usos de las imágenes de la DIPBA, es posible advertir cómo se dan estas articulaciones permitiendo un abordaje desde el sin-arte por un lado, y desde el arte por el otro. Donde la producción de las muestras tiene variados tiempos, en ambas se da la interrogación sobre el objeto y la manera de mostrarlo, en "Huellas" se da todo un proceso creativo, mientras que en "Imágenes robadas…" se da un proceso selectivo; el primero pone énfasis en el lugar estético y el segundo en el informativo. Por lo tanto se dan diferentes tipos de intervenciones sobre el material fotográfico. El primero a través de toda una experimentación y nueva composición y el segundo enfatizando la calidad del material para hacer más claro el referente. Como es posible ver, uno clarifica al referente porque pone el acento en lo informativo de la imagen, mientras que en la otra serie es difuminado, dándole mayor importancia al aspecto expresivo de la imagen, es decir que como reflexiona Fortuny, "la foto de Zout no apunta a la claridad del concepto o al análisis teórico, sino que expone una memoria desenfocada, siempre en movimiento, que no clarifica ningún hecho puntual" (2013: s/n).

Por otro lado, en el caso de las fotos rescatadas por Basterra, el MAM propone una manera de abordar el material y frente a ese desafío creemos que el museo optó por una exposición un tanto más "amable" con las víctimas, pero a riesgo de perder la historicidad del objeto mostrado. La sensación es que nos muestran a los protagonistas de una historia, pero no se nos muestra la historia en sí. Nos muestran dos bandos, de los que el espectador deduce quién es el victimario y quiénes las víctimas, pero poco se habla de la realidad vivida en situación de cautiverio de esas personas. Los recortes en las imágenes de los desaparecidos excluyen elementos valiosos para comprender esa realidad, las huellas más contundentes de la violencia y disciplinamiento sobre los cuerpos no nos es mostrada. Entendemos que esta separación y el montaje de los tres sectores por parte de MAM fue una decisión no solo estética sino política, ya que interpretamos a estas operaciones como decisiones para un discurso comunicativo para el espectador, donde el mensaje es armado y elaborado institucionalmente, en este caso con un lenguaje artístico. La sala de los desaparecidos tal vez puede ser pensada como una sala- homenaje; mientras que la de los represores parece una sala- escrache, sobre todo la que tiene el proyector, con ese sonido que parece un disparador. Aquí la muestra recae muy esquemáticamente en el binomio bien-mal para su construcción narrativa.

Finalmente, las tres muestras analizadas intentan subvertir los sentidos con que fueron gestadas y utilizadas estas fotografías primigeniamente. Para ello, el MAM tanto como la fotógrafa Helen Zout trabajan sobre distintos niveles de intervención de la imagen, así como en la relación con los distintos componentes que hacen a la curaduría y exhibición, tal como hemos analizado. Y en este sentido vuelve a cobrar peso las nociones de irreversible e inacabable de la fotografía, ya que tal como sucede con las

imágenes de las series que utilizan los archivos familiares, aquí los archivos de las fuerzas represivas presentan otros desafíos y respuestas, convirtiendo a estas exhibiciones en verdaderos trabajos de memoria e interpretación de las huellas del pasado.

4.3. Archivos fotográficos en el MAM: últimas palabras

¿Qué implica para un archivo ingresar al MAM? A través de nuestro análisis intentamos dar respuesta a esta pregunta, que implícitamente guió nuestras reflexiones. En el abordaje de representaciones sobre los desaparecidos dentro del MAM, observamos que podían agruparse en dos grupos muy diferentes, el primero que hace uso de archivos familiares en distintos abordajes artísticos, tarea emprendida por familiares-artistas de las victimas; y el segundo que indaga e interviene sobre archivos provenientes de fuerzas represivas, en este caso a través de la producción del MAM, la CPM y artistas invitados (como Zout para el caso de la muestra "Fotos robadas, fotos recuperadas"). En este sentido, es posible interpretar que para esta temática tan sensible dentro de las luchas de los organismos de Derechos Humanos, el MAM no puede terminar de salirse de ese lugar de "museo", que muestra indicios, huellas, archivos y pruebas; pero a la vez se instala como un espacio hibrido entre el arte y la memoria. Y en este sentido, estos dos mundos se ponen en relación al interior de cada muestra, que como analizamos, pendulan entre un lenguaje expresivo y a la vez el probatorio, de lo que se narra. Por lo tanto, los archivos son tratados como herramientas para construir nuevas narrativas, así como un nuevo repertorio de memorias, en dos acciones claras: unas encaradas por los artistas y otras a través del trabajo curatorial, mediante un ejercicio de memoria crítica y pensante, que deconstruye y reconstruye los sentidos de los archivos, algunas veces con resultados más interesantes que otros.

Entre los dos grupos de exhibiciones es posible interpretar los archivos que utilizan, así como los nuevos sentidos que construyen como "memorias sobrevivientes" y "memorias recuperadas". Las primeras gestionadas directamente por familiares, que también son artistas, en este caso fotógrafos, que construyen y los ponen en relación con nuevas narrativas, instalándose en la institución museística como las voces legitimadas para abordar las historias familiares, la memoria y las ausencias de los desaparecidos. Por otro lado, son las instituciones, en este caso el MAM y la CPM las encargadas de gestionar y producir nuevos relatos con memorias recuperadas, como son los archivos de la policía o las fotos recuperadas por Basterra.

Por lo tanto, las "memorias sobrevivientes" responden a dos características claves: primero se da una continuidad de quienes conservan y cuidan ese material (el álbum familiar), y quienes lo interrogan y

manipulan artísticamente, para luego exponerlo. Constituyéndose así, como las voces legitimadas para abordar esos materiales y construir nuevas narrativas. Y segundo, que los sentidos que construyen reafirman los significados que poseen esos álbumes al momento de su creación, es decir para plasmar la vida de la familia, los acontecimientos felices, los lazos entre los retratados, a la vez que subrayan los quiebres en la historia familiar, el antes y el después de la dictadura y las consecuencias de la desaparición en el seno familiar, subrayándose así los quiebres y fisuras, así como los sentimientos de nostalgia y ausencia. Mientras que las "memorias recuperadas" poseen otras características: en principio se asientan sobre la discontinuidad de quienes guardan y dan sentido a esos materiales (en este caso los archivos policiales y de las fuerzas represivas que pasan a manos de la CPM y del MAM, todas instituciones estatales pero que tienen objetivos opuestos), por lo que su manipulación e intervención responde a otra de sus características que tiene que ver con una subversión del sentido con el que fueron creados esos materiales. Y esta subversión, se sustenta en su tercera particularidad, que es la intención de sacar de lo "oculto" esas historias del pasado y conocer lo que sucedía.

Como vimos, cada muestra plantea una forma diferente en la que se reactualizan e intervienen los archivos en la nueva composición, así Brodsky los interviene con la palabra, Quieto los proyecta, Dell´oro los articula con imágenes del presente, Zout los vuelve a fotografiar y el MAM los reencuadra, edita, selecciona y monta. Estas operaciones vinculan dialécticamente a las operaciones de producción de la imagen en el pasado, con las distintas formas de recepción e intervención en el presente. Y así, las nuevas circulaciones habilitan nuevas narrativas. Ya que tanto la fotografía como la memoria no son lineales, son radiales, porque albergan una cantidad enorme de asociaciones. Por lo tanto la problemática de la exhibición del archivo, se presenta como un espacio abierto para la discusión, el debate, en tanto proceso incompleto e inacabable.

Reflexiones finales

Esta investigación intentó aportar al campo de estudios de las "memorias de la represión", a través de la indagación, reflexión y análisis de la producción de narrativas sobre los desaparecidos desde el Museo de Arte y Memoria, a partir del dispositivo fotográfico. Para ello abordamos una constelación de elementos que construyen nuestro objeto de estudio. Entre ellos, el marco histórico y geográfico de la lucha por los derechos humanos en la región y su institucionalización; los debates teóricos sobre el arte, la memoria y los museos; las imbricaciones del campo fotográfico con el de la memoria; y el trabajo artístico sobre dos tipos de archivos fotográficos: los álbumes familiares y los acervos de las fuerzas represivas; y su llegada e instalación en el MAM.

Por eso, nuestro análisis puso en relación la construcción y transmisión de relatos sobre el pasado por parte de una institución museística, con la elaboración y creación de narrativas estetizadas que hacen uso de distintos tipos de archivos. De modo que, esta indagación vinculó los debates sobre la transmisión de la memoria reciente con las reflexiones teóricas sobre la imagen fotográfica, así como con los usos y circulaciones de documentos de archivo.

En el primer capítulo, el mapa contextual de la región sobre las luchas por los derechos humanos y las políticas de la memoria, entendiéndolas como una serie de formas de gestionar el pasado a través de instituciones, prácticas y acciones sociales, protagonizadas por organismos civiles y por el Estado. Permitió entender la instalación de la CPM y del MAM en la ciudad de La Plata, en relación a una serie de luchas, reclamos, instituciones y temáticas que hicieron eco en sus gestiones. Y que funcionaron como condicionantes y potenciadores de las políticas de la CPM y el MAM en la ciudad de La Plata, entendiéndola como un territorio diverso y heterogéneo al plasmar distintas políticas de memoria.

En esta dirección en el capítulo dos abordamos el surgimiento y desarrollo de estas dos instituciones, puntualmente referidos a sus objetivos y actividades durante su primera década de gestión. También reflexionamos sobre la instalación de museos y espacios de memoria en Argentina y sus conexiones con el lenguaje artístico. Recuperar el proceso de la constitución del MAM nos permitió entender algunos debates y perspectivas de la época, con respecto a cómo transmitir las memorias sobre la última dictadura argentina, que se plasmarían en la gestión del MAM así como en temáticas y las decisiones curatoriales que fueron parte de sus exposiciones. Finalmente abordamos la problemática del dispositivo fotográfico dentro del MAM, sus diferentes usos, circulaciones y motivaciones. Esto nos ayudó a comprender que el registro fotográfico cumple dos funciones claves para el museo: una es la posibilidad de ampliación del territorio de incidencia (por medio de las muestras itinerantes) y la otra es su anclaje en la noción de prueba.

En el tercer capítulo interrogamos el lugar de la imagen fotográfica en el MAM desde una concepción relacional, para ello reconstruimos las trayectorias artísticas- militantes de los fotógrafos que fueron eje de nuestro análisis. Este enfoque nos permitió comprender al MAM en tanto institución artística de la memoria, en el sentido en que se construye con una identidad híbrida, fuertemente ligada al campo artístico como al militante en derechos humanos; cuestión que se repite en los artistas que llegan a la institución y que tienen historias de vida que los unen a ambos campos de acción. Este análisis nos permitió comprender al MAM, tanto como a los artistas que exponen en la institución, como verdaderos "emprendedores de memoria" (Jelin, 2002) que mediante sus obras y prácticas generan nuevas formas de transmisión de sentidos del pasado reciente.

En el último capítulo abordamos el núcleo del problema, a través del análisis de un corpus de muestras cuyo tema principal son los desaparecidos. Para ello fueron agrupadas en dos ejes de discusión; el primero enfocado en indagar sobre la construcción artística a partir de archivos familiares como los álbumes y el segundo en reflexionar el lugar del MAM en tanto curador-artista de muestras que hacen uso de archivos de fuerzas represivas como la Dirección de Inteligencia de la Policía de Buenos Aires y el Grupo de Tareas 3.3 de la ESMA. En este análisis planteamos dos categorías para pensar las fotografías de los desaparecidos provenientes de archivos: a las del primer caso las llamamos "memorias sobrevivientes" y a las segundas "memorias recuperadas", estas nociones nos permitieron pensar sobre el rol de este tipo de acervos en la construcción de memorias a través del lenguaje artístico. Como parte del ejercicio intelectual de poner en cuestión los procesos creativos de las muestras, acudimos a su interpretación atravesados por dos categorías analíticas planteadas por el filósofo Fracoise Soulages, sobre lo irreversible y lo inacabable de la imagen fotográfica, ambos conceptos se asentaron como herramientas teóricas claves para la comprensión de la temática.

En este sentido nuestro análisis partió desde la idea de que la imagen de un desaparecido no se inmoviliza nunca, ya que se encuentra siempre en la dicotómica y tensionante relación entre lo irreversible de la desaparición, y lo inacabable de su interrogación y usos.

En cuanto a las "memorias sobrevivientes" observamos que los usos de las imágenes de archivos familiares, intentan reafirmar los sentidos con los que fueron creados esos registros, en tanto que las operaciones artísticas que los reconstruyen y utilizan para una nueva creación mantienen las nociones sobre la permanencia de los lazos familiares, las narrativas biográficas y la idea del repertorio familiares, siempre en vistas a futuro. Mientras que en "memorias recuperadas", sus usos intentan subvertir el propósito que originaron esos documentos, por parte de las fuerzas represivas. Para ello el MAM, en tanto institución museística y en su trabajo de memoria, problematiza e interpreta a estos acervos desde

preguntas desde el presente, y construye nuevas narrativas que permiten distintas maneras de acceder al pasado.

Esta tesis deja una pregunta latente, que si bien para el contexto del MAM puede tener una explicación concreta, para otros espacios de memoria es algo que aún queda por pensar, y es ¿Por qué en los sitios de memoria el formato de muestra y sobre todo la de características artísticas es la que más ha predominado?, ¿Qué posibilita?, ¿Qué nos invita a indagar y comprender?, ¿Las categorías de "memorias sobrevivientes" y de "memorias recuperadas" como operan en otros contextos?, ¿Son posibles? Esta investigación intentó sentar algunas bases, para seguir pensando e investigando sobre las relaciones entre la imagen y los espacios de memoria, la fotografía, el arte y los documentos. Y las distintas formas de construir nuevas narrativas desde lenguajes artísticos.

ANEXO I

Tabla 1: Intinerancia de las muestras del corpus hasta el año 2012

Muestra "Buena Memoria" de Marcelo Brodsky (desde el 2003)		
Año	**Mes**	**Lugar e Institución**
2004	Septiembre	Pergamino. Museo y archivo histórico.
	Noviembre	Castelar. Casa de la Memoria y de la Vida.
2005	Febrero	Junín. Empresa "Gutierrez"
	Junio	San Pedro
2006	Marzo	Cañuelas. Dirección de Cultura.
	Agosto	Dolores. Escuela de Educación media Nº 3.
	Septiembre	Puan. Escuela Técnica Nº 1.
	Noviembre	Magdalena. Escuela Media Nº 1.
2007	Marzo- Abril	La Plata. Sociedad Odontologica.
	Septiembre	Mar del Plata. Suteba.
2008	Marzo	Tigre. Escuela Media nº 8.
	Agosto	Mar del Plata. Asociación Civil "Reconstrucción Ciudadana"
	Septiembre	Trelew. Subsecretaría de Derechos Humanos de Chubut.
2009	Marzo	Santa Fé. Subsecretaría de Derechos Humanos de Santa Fe.
	Agosto	Viedma, Río Negro. Museo del agua.
2010	Marzo	Almirante Brown. Subsecretaría de Derechos Humanos.
	Agosto	Zarate. Centro de Formación Docente
	Septiembre	Campana
2011	Abril- Julio	Morón. Consejo Deliberante
	Agosto	Berazategui. Secretaría de Cultura.
2012	Marzo	Magdalena. Centro Cultural, Municipalidad y Museo Regional.
	Septiembre	Crespo, Entre Río. Sala Eva Perón.
Muestra "Arqueología de la ausencia" de Lucila Quieto (desde el 2004)		

Año	Mes	Lugar e Institución
2007	Mayo	Morón. Mansión Seré. Dirección de Derechos Humanos.
2008	Marzo	Rojas
	Abril	Trelew. Subsecretaría de Derechos Humanos de Chubut
	Junio	Mar del Plata. Asociación Civil "Reconstrucción Ciudadana"
	Septiembre	González Catán. La Matanza. Escuela Media nº12.
	Octubre	Rosario. Museo de la Memoria
2009	Marzo	Santa fé. Secretaría de Derechos Humanos.
	Septiembre	Chaco, Resistencia. Museo de la memoria
	Noviembre	9 de Julio. Biblioteca Popular
2010	Marzo	Bahía Blanca. Suteba
	Abril	Garín. Escuela Media Nº 1
	Agosto	Chacabuco
	Agosto	San Vicente. Secretaría de desarrollo social
	Noviembre	San Luis. Universidad de san Luis
2011	Marzo	La Plata. Escuela Liceo Victor Mercante
2012	Marzo	Santa fe. La isla de los Inventos
	Mayo	San Cayetano. Secretaría de Cultura
	Agosto	La Plata. Facultad de humanidades.
Muestra "Huellas de desapariciones" de Helen Zout (versión itinerante desde el 2010)		
Año	**Mes**	**Lugar e Institución**
2010	Abril	Las Flores. Comisión por la Memoria.
	Mayo	Santa Fé. Secretaría de Derechos Humanos.
	Septiembre	Quilmes. Subsecretaría de Derechos Humanos
2011	Marzo	Berazategui
2012	Marzo	Ranchos. Secretaría de Cultura.
	Abril	Posadas. Misiones. Museo Juan Yaparí.
	Septiembre	Benito Juarez. Agrupación Güemes.
Muestra "Imágenes robadas. Imágenes recuperadas", CPM-MAM (desde el 2005). Hay dos copias para itinerancia		

Año	**Mes**	**Lugar e Institución**
2005	Agosto	Mercedes. Municipalidad
	Noviembre	Banfield. Teatro “El Refugio”
2006	Marzo	Junín. Dirección de Cultura
	Agosto	Viedma, Río Negro. Legislatura de la Pcia.de Buenos Aires.
	Agosto	Berisso. Escuela Media Nº 2
	Septiembre	Rosario. Museo de la Memoria
	Octubre	San Martín. Consejo Deliberante
2007	Marzo	La Plata. Banco Provincia
	Marzo	La Flores.
	Marzo	Córdoba. Municipalidad de Río Tercero
	Abril	Colón, Entre Ríos.
	Mayo	San Nicolás
	Julio	Capital Federal. Cepa
2008	Marzo	Lomas de Zamora. Sindicato de trabajadores de la Municipalidad de Lomas de Zamora
	Marzo	San Martín
	Abril	Carlos Casares
	Mayo	General Sarmiento. Universidad de General Sarmiento
2009	Abril	Villa Cañas. Municipalidad
	Abril	Trelew. Subsecretaría de Derechos Humanos de Chubut.
	Mayo	Godoy Cruz, Mendoza. Derechos Humanos
	Mayo	Santa Fe. Derechos Humanos
	Octubre	Río Negro, Río Colorado. Biblioteca Popular y Untero.
2010	Febrero	Florencio Varela
	Marzo	Venado Tuerto
	Abril	Berazategui. Consejo Escolar
	Junio	La Plata. Trabajo Social
2011	Marzo	Magdalena
	Abril	Escobar. Casa de la Cultura
2012	Marzo	La Madrid. Escuela Nº 2
	Marzo	San Pedro. Municipalidad
Muestra “Rostros, fotos sacadas de la ESMA” de Victor Basterra (desde el 2007)		
Año	**Mes**	**Lugar e Institución**
2008	Marzo	Morón. Mansión Seré.
2009	Marzo	Chaco, Resistencia. Museo de

		la Memoria
	Septiembre	Santa Fé. Subsecretaría de Derechos Humanos
2010	Marzo	Capital Federal. Museo Banco Provincia.
2011	Marzo	La Plata. Pasaje Dardo Rocha
	Mayo	La Plata. Biblioteca López Merino.
2012	No itineró	
Muestra “Imágenes en la memoria” de Gerardo Dell´ Oro (en itinerancia desde el 2010)		
Año	**Mes**	**Lugar e Institución**
2010	Abril	Trelew. Museo de la memoria
	Mayo	Chaco, Resistencia. Museo de la Memoria
	Septiembre	Quilmes. UNQ
	Noviembre	Morón. Secretaría de Derechos Humanos
2011	Marzo	Venado Tuerto. Centro Cultural CEJ.
	Marzo	Carlos Casares. Consejo Deliberante.
	Abril	Las Flores. Secretaría de Derechos Humanos.
2012	Marzo	Venado Tuerto
	Septiembre	Gorín

Fuente: Museo de Arte y Memoria de La Plata.

Tabla 2: Características de las muestras itinerantes

Muestras Fotográficas	• “Imágenes robadas, imágenes recuperadas”, de la CPM-MAM. • “Buena Memoria”, de Marcelo Brodsky. • “Rostros, fotos "sacadas" de la ESMA”, de Victor Basterra. • “Nexo”, de Marcelo Brodsky. • “Arqueología de la Ausencia”, de Lucila Quieto. • “Huellas”, de Helen Zout • “Instantáneas, 30 años con memoria”, de la CPM. • “El Devotazo” de Alicia Sanguinetti. • “En negro y blanco”, Recopilación de obras fotográficas a cargo de Pablo Cerolini, producida por Reporteros gráficos. • “Jóvenes en escena”, producción CPM- MAM. • “Imágenes en la memoria” de Gerardo Dell´Oro • “Heridas” de Alfredo Srur

Muestras de fotografías y otros insumos plásticos:	• "Paisajes de la Memoria" Producción colectiva: Ana Paula Far Puharre, Diego Sandstede, Alejo Garganta Bermúdez, Alfredo Srur y Sergio Pirola. • "Malvinas. Las islas en el continente", de Diego Paruelo, Gonzalo Mainoldi y CPM. • "Represión en la Cultura", de los archivos de la DIPBA, CPM-MAM. • "Como un león", producción CPM- MAM. • "Desexiliando historietas", de Hijos e Hijas del Exilio y CPM-MAM. • "Cruces, idas y vueltas de Malvinas",de María Laura Guembe y Federico Lorenz • "Memoria y olvido de la guerra civil española | De Belchite a Gernika, recreación visual el conflicto e investigación de la memoria histórica", de Eduardo Arreseygor • "Nosotros por López", Producción CPM-MAM. • "Para la Libertad", Muestra colectiva producida por el Museo de Arte y Memoria • "Paz, pan, trabajo y libertad", producción con los archivos de la DIPBA, CPM-MAM. • "La aventura continúa", Héctor Germán Oesterheld. Producción CPM-MAM.
Muestras de plástica, afiches y otros lenguajes visuales	• "Nunca Más", de León Ferrari • "La palabra jugada", de Roberto Santoro

Fuente: Museo de Arte y Memoria de La Plata.

ANEXO II

Trayectorias

- **Marcelo Brodsky**

Brodsky, nació en Buenos Aires en 1954, y vivió allí hasta que se tuvo que exiliar. Según relata,

el 17 de mayo de 1977 intentaron secuestrarme en la esquina de Plaza Flores, en Buenos Aires. Entonces aparece un salvador desconocido que grita "¡suéltenlo!" a los miembros de la patota y hace dos disparos, uno de los cuales me da en el muslo sin interesar los huesos. Salí corriendo, sangrando por los golpes y el balazo. Una vez curada la herida, cuando pude caminar, salí del país hacia Brasil. Así me exilio, primero en San pablo y más tarde en España, en Barcelona, donde me instalo (Guargnini, 2001:119),

Su hermano, Fernando, y su mejor amigo, Martín fueron secuestrados por la dictadura, entre otros compañeros de la escuela. Sobre los tiempos de dictadura explica que "por supuesto en el tiempo que estuve en la Argentina durante la dictadura, tenía más interés en sobrevivir, en hacer lo que se pudiera en contra de la dictadura y no morir en el intento"[158], luego cuando regresa a vivir al país, durante la década de los 90´ comenza a trabajar artísticamente sobre esta parte de su historia.

Marcelo Brodsky, ubica su interés por la fotografía en su infancia, relata que las cámaras fotográficas siempre estuvieron a disposición en el hogar, y de hecho, su madre que era escultora, también incursionó un tiempo con la fotografía. Las series "Buena Memoria" y "Nexo" contienen varias imágenes tomadas en la juventud, cuando en los viajes familiares y los encuentros de amigos, estaban su hermano Fernando y su amigo Martín. De modo que estos trabajos también contienen fotos del álbum personal del artista. Pero es recién durante el exilio que comienza sus estudios fotográficos. Para Marcelo la fotografía terminó de instalarse en su vida al iniciar sus estudios en el Centro Internacional de Fotografía, que dirigía Manuel Esclusa.

Durante los años 80´ estuvo en Argentina intermitentemente, y en una de esas ocasiones expuso en la Fotogralería Omega, en 1987, se trataba de la serie "Aperturas", que luego también fue expuesta en Buenos Aires.

La trayectoria de Marcelo Brodsky comienza a anclarse en Argentina, durante los 90´ cuando vuelve a vivir al país y elabora su trabajo "Buena Memoria", en el Colegio Nacional Buenos Aires, con motivo del aniversario de los 20 años del golpe. Ya que comienza a gestarse en el ámbito de la escuela, la necesidad de un acto de recordación de quienes fueron desaparecidos por la dictadura. En ese marco, se crea un evento llamado "Puente de la Memoria". Para ese acto Brodsky intervino la fotografía escolar para colgarla en el colegio. Y junto a otros compañeros crearon un monumento para instalar en la institución. El fotógrafo explica que,

> "yo necesité aclarar lo de la desaparición de mis amigos, y fue la primera obra que se transformó en un libro de imágenes, y la primera obra que me dio una trascendencia de artista, que de alguna manera se mantiene puesto que la obra ha circulado muchísimo, es una obra que me posicionó en el lugar del arte y en el lugar de los derechos humanos"[159]

Este grupo de ex alumnos creo la propuesta de la construcción del Parque de la Memoria, y para ello en crearon la asociación civil "Buena Memoria" en 1998. El Parque fue inaugurado el 7 de noviembre de 2007, y desde ese momento, Brodsky integra el Consejo del Parque de la Memoria, junto a

[158] Entrevista a Marcelo Brodsky. Realizada por la autora el 8 de mayo de 2013.
[159] Entrevista a Marcelo Brodsky, ya citada.

representantes de los organismos que lo componen, desde allí toma decisiones sobre el aspecto artístico y cultural dentro de las tareas que desarrolla el Parque, desde el área de artes visuales, en salas de muestras, instalación de esculturas, concursos artísticos, entre otros. Brodsky considera que, "todo tiene que ver con el Colegio, todo tiene que ver con los 20 años, ahí se produjo la semilla de Buena Memoria; que germinó como libro, como exposición, y que trasciende a la sociedad en su conjunto"[160].

Desde la asociación, Brodsky ha estado presente en los debates sobre la ESMA y en diversas tareas dentro de los derechos humanos. Y editó el libro "Memoria en Construcción" (2005), que contiene debates, ensayos y reflexiones, obras de artistas plásticos y fotografías. Marcelo Brodsky se desempeñó como curador para este libro, eligiendo las obras, que también fueron instaladas en el Centro Cultural Recoleta, para el 30 aniversario del golpe.

Entre los trabajos fotográficos que editó en formato libro se encuentran "Buena Memoria", "Memoria en Construcción", "Nexo" y "Memory Works", todas obras en torno a la memoria, las huellas y la palabra.

El fotógrafo, a su vez dirige la agencia de imágenes Latin Stock, desde el año 2002, y considera que, "la gestión cultural ligada al arte hoy en día es absolutamente necesaria"[161], y la parte de su obra que tiene que ver con los derechos humanos le exige un contacto con organismos, espacios público e instituciones; que él entiende como una militancia,

> "pero es una militancia compatible con otra serie de actividades, no es una militancia tradicional como si fuere un político, es el arte el que exige gestión, el arte que exige militancia. Para poder suceder y para poder ser en el espacio público, o en una galería, o en un museo, o en el circuito internacional, del cual yo participo activamente, tengo que tener toda esa actividad de gestión"[162], aclara.

- **Gerardo Dell´ Oro**

Nació en La Plata en 1966, por lo que cuando secuestraron a su hermana Patricia, él tenía 10 años. Comenzó su aprendizaje fotográfico en la Escuela Municipal de Avellaneda en 1984. Entre los años 1997 y 2000 integró el grupo de taller de ensayo fotográfico de Adriana Lestido, en ese marco comenzó su serie sobre los árboles en el predio de Arana, que es parte de su muestra "Imágenes en la memoria".

160 Entrevista a Marcelo Brodsky, ya citada.
161 Entrevista a Marcelo Brodsky, ya citada.
162 Entrevista a Marcelo Brodsky, ya citada.

Tomó esas fotos en 1999 cuando su padre, también fotógrafo, presentó el caso de Patricia en el Juicio por la Verdad, en La Plata.

Esta muestra fue inaugurada en marzo de 2008, en el Museo de Arte y Memoria de La Plata, la misma se trató de su primera exposición individual. Que luego también fue exhibida en la Biblioteca Nacional (año 2008), en el Centro Municipal de Fotografía de Montevideo (año 2009) y en el Centro Cultural Haroldo Conti (2011) e itinerado por distintos museos y centros de la memoria en las provincias argentinas.

Actualmente trabaja como fotoperiodista en medios gráficos como La Maga, La Prensa y el diario Clarín. Ha participado de la "Feria de Libros de Fotos de Autor" que organiza el Espacio Ecléctico. Algunos de sus libros han sido editados en Argentina y Francia: "Malvinas", "Imágenes en la memoria" y "Desaparecido en democracia".

En 2001, 2003 y 2005 participó en las muestras colectivas "Sobre Tablas", "Teatro BA" y "20 años de la Fotogalería", en la FotoGalería del Teatro San Martín. Ha expuesto en las muestras anuales de la Asociación de Reporteros Gráficos.

- **Helen Zout**

Helen Zout nació en Carcarañá, provincia de Santa Fé, y se radicó en La Plata para cursar sus estudios universitarios en antropología. En esa época comenzó a militar en la Juventud Universitaria Peronista. Cuando llegó la dictadura comenzó a ser perseguida, lo que la llevó a vivir en la clandestinidad. Algunos de sus compañeros fueron desaparecidos[163] y ella vivió escondida junto a su marido, primero en Mar del Plata y luego en Buenos Aires, porque no tenía pasaporte. Según sus palabras, los militares la fueron a buscar dos veces, y por eso pasó tres días muda,

> “en un momento yo los ví, porque ellos nos fueron a buscar acá (La Plata) y después nos fueron a buscar a Mar del Plata, yo ví a la patota, entró la patota a la casa donde estábamos todos nosotros, empezó a tirar todos los libros, estaban encapuchados con armas y yo estaba embarazada, y yo en ese momento me quedé literalmente muda, cuando yo te digo que me privaron de la palabra no es sólo una metáfora es literal, yo me quedé muda, pero ese mutismo que duró tres días, en el que yo no podía hablar, después fue como un gran silencio”[164], recuerda.

Y relata que ese momento, que fue el “peor de su vida”[165], su salud se deterioró muchísimo y se enfermó, “tuve una úlcera estando escondida que casi me muero, lo que yo sentía es que me quería

[163] Entre ellos la fotógrafa Paula Luttinger, que sobrevivió y luego se exilio en Francia. Su serie “El lamento de los muros” fue expuesta en el MAM, de diciembre de 2005 a marzo de 2006.
[164] Entrevista a Helen Zout. Realizada por la autora el 18 de mayo de 2012.
[165] Entrevista a Helen Zout, ya citada.

morir, porque no soportaba estar encerrada"[166], reflexiona. Recién entre el año 79´-80´pudo regresar a La Plata.

Para Helen Zout, la fotografía fue un lenguaje que hizo propio, ya que como relata, cuando estaba en la clandestinidad salía por las noches con su marido a tomar cursos de cerámica y fotografía. Durante el tiempo que vivió en Buenos Aires, a la edad de 19 años, el fotógrafo Juan Travnik fue su primer profesor, ella considera que

> "creo que recuperé la palabra a través de la fotografía, sobre todo en ese momento que estaba escondida, porque yo decía ¨¿cómo puedo representar todo ese horror?¨, pero creo que internamente pensaba más en ¨¿algún día podré contar lo que pasó?¨, con la palabra me cuesta, entonces bueno, uno recurre a otras cosas, y recurrí a la imagen"[167].

A su regreso a la Ciudad de La Plata, funda junto a su ex marido(Ataúlfo Pérez Aznar) la primer fotogalería especializada e independiente de la región; el 10 de octubre de 1980. Allí se realizaban muestras, talleres, conferencias, encuentros y publicaciones de textos teóricos sobre la disciplina. Helen Zout recuerda que

> cuando vinimos de Buenos Aires y yo me repuse, empezamos a pensar con mi ex marido (Ataúlfo Pérez Aznar) en lugares para exponer fotografías, de autores fotográficos, y bueno, nació así la idea, empezamos a invitar a autores como Marcos López, Oscar Pintor, entre otros[168].

En la ciudad de La Plata, otro de los espacios que crearon fue el Núcleo de Autores Fotográficos (NAF), en mayo de 1984. Se trató de un grupo de reunión, discusión y debate de fotógrafos argentinos. El NAF funcionó hasta 1988, y organizó las Jornadas de Fotografía Buenos Aires-La Plata, que incluyeron exposiciones, talleres y mesas redondas. Sentando precedentes para los innumerables festivales y encuentros que se organizaron luego.

En 1989 obtuvo una Beca del Fondo Nacional de las Artes y desarrolló diferentes series fotográficas sobre los niños con sida en el Hospital de Niños de La Plata, grupos de inmigrantes e indígenas de la Provincia de Misiones y Hospitales neuropsiquiátricos; además de trabajar como reportera gráfica del Diario La Razón (1983- 1986). Y en el marco de una de las clínicas dictadas por Adriana Lestido, entre los años 1999-2000, logró su trabajo sobre los desaparecidos, tal como recuerda Zout

> yo venía de hacer un trabajo con niños con sida, entonces yo pensaba empezar este trabajo y seguir con el de los niños con sida, y Adriana me dijo ¨mirá, yo creo que no vas a poder hacer los dos trabajos simultáneamente porque éste es muy groso, ahora está acá tu

[166]. Entrevista a Helen Zout, ya citada.
[167] Entrevista a Helen Zout, ya citada.
[168] Entrevista a Helen Zout, ya citada.

> laburo¨. O sea, me dio esa certeza que a veces falta cuando uno no sabe por dónde arrancar. [169]

Luego en el año 2002, obtuvo una Beca John Simon Guggenheim de los EE.UU; para continuar con sus trabajos fotográficos. Y en el año 2004 participó como curadora invitada en el MAM, con la muestra “Fotos robadas, fotos recuperadas”, y en el 2005 expuso su muestra sobre la dictadura, que en ese momento llevó el título “Huellas”.

Zout trabajó como fotógrafa 18 años en la Cámara de Senadores de la Provincia de Buenos Aires, y en el año 2008 montó su muestra en la Legislatura, gracias a esa exhibición logró un pase al Museo de Arte y Memoria, para desarrollar tareas de curaduría.

De modo que, Helen Zout se desarrolló como curadora fotográfica y fotógrafa del MAM, durante el período 2008- 2012. A su vez, ese tiempo trabajó sobre la serie “Invisible”, sobre los chicos que viven en la calle. Actualmente continúa como fotógrafa de la CPM.

En su larga trayectoria como fotógrafa ha expuesto en múltiples muestras y espacios de exposición, como El Centro Cultural Recoleta, la Fotogalería del Teatro San Martín, el Festival de la Luz; así como en sitios de memoria como en la Casa Mariani- Teruggi, en la casa de la Memoria y de la Vida de Morón, en el Centro Cultural Haroldo Conti, entre muchos otros. En el año 2009 su trabajo sobre la dictadura fue publicado en formato libro, bajo el título “Desapariciones”. En el 2011 le otorgaron el premio a la obra y la trayectoria de la Secretaría de Cultura de la Nación y en el 2012 el Gran Premio Adquisición del Fondo Nacional de las Artes.

- **Lucila Quieto**

Carlos Quieto, militante de montoneros y papá de Lucila, fue secuestrado el 20 de agosto de 1976, cuando Lucila tan solo tenía 5 meses de gestación; por lo que nunca pudo conocer a su padre. Esta experiencia marcó los primeros años de su vida, ya que como relata,

> “yo cuando nací (1977, en Buenos Aires), mis padres no estaban casados, entonces mi mamá me anotó como madre soltera. Hasta que yo tuve 17 años, no pude tener el apellido de mi papá. Para tener el apellido de mi papá, tuve que hacer análisis de sangre, sacarme sangre yo, todos mis primos, todos mis tíos, una tía abuela mía. Lo que implica que, en algún momento de tu vida, que tenés una construcción, que todos te conocen con un apellido,

[169] Entrevista a Helen Zout., ya citada.

pasar de un día para el otro a tener otro. Entonces hay un montón de implicancias, que tienen que ver con la identidad a cuestiones quizá más profundas” [170].

Para Lucila Quieto, la fotografía fue más bien una obsesión desde la infancia, por la imagen faltante, es decir la foto con su padre, que nunca pudo darse. El encuentro de la fotografía y de la militancia se dieron en simultáneo durante la adolescencia. Fue para el año 95´cuando empezó a militar en HIJOS, que la política, las luchas sociales y el arte encontraron un cauce. Por un lado, Lucila cursaba sus estudios en fotografía y por el otro participaba de escraches, registros de encuentros y de un comité de fotografía dentro de HIJOS, organización de la que formó parte hasta el 2001.

En simultáneo estudió en la Escuela de Fotografía Creativa de Andy Goldstein (entre los años 1996-2001), una compañera de militancia se la había recomendado y a ella le interesó el enfoque, “más artístico y no tan técnico o formal de la fotografía. Ahí en la escuela de Andy nos hacían trabajar mucho con collage, con construcciones, con otros materiales, más plásticos”[171], aclara. Su serie “Arqueología de la ausencia”, surgió como trabajo final en el marco de sus estudios. La muestra se exhibía en la calle y en tomas de fábricas, tanto como en espacios artísticos. Hasta que se la robaron y se la llevaron a Italia, y por gestiones del Fondo Nacional de las Artes la pudo recuperar. Luego fue expuesta en el MAM en el 2004.

La fotógrafa continuó formándose, con Julieta Escardó y luego con Tulio Sagastizabal realizó clínicas durante casi tres años; según sus palabras, “me cambió totalmente porque yo venía de un sector de formación más de fotografía, y con él fue aprender otro lenguaje, lo que es la pintura, el dibujo, la escultura, otra forma de pensar, otra forma de ver la imagen, de trabajarla, de hablar del trabajo mismo”[172]. En el 2007, nuevamente fue convocada por el MAM y expuso unos collages en el marco de una muestra colectiva sobre Oesterheld. En el mismo sentido, su último trabajo “Filiaciones”, se trata de una obra más ligada a la plástica, los collages con fotografías y dibujos.

A nivel laboral, estuvo trabajando en la fototeca del ARGRA desde el año 2007, junto a Inés Ulanosky, juntas realizaron la muestra “Archivos Incompletos”. Durante el año 2008, la fototeca del ARGRA comenzó a funcionar en el edificio de la ex ESMA, en un espacio cedido por el Archivo Nacional de la Memoria, allí trabaja hasta la actualidad. También ha realizado varias exposiciones en el país y en el exterior.

---

[170] Entrevista a Lucila Quieto. Realizada por la autora el 6 de marzo de 2013.
[171] Entrevista a Lucila Quieto, ya citada.
[172] Entrevista a Lucila Quieto, ya citada.

ANEXO III: Fotografías

(Nota: a la presente tesis se adjunta un CD con las imágenes de este anexo en alta calidad)

Figura 1: Foto escolar intervenida. Titulada "Clase 1967", perteneciente a la serie "Buena memoria" de Marcelo Brodsky.



Figura 2: Superior detalle de la foto escolar donde se señala a Claudio. Abajo foto de archivo sobre Claudio. Serie "Buena Memoria" de Marcelo Brodsky.

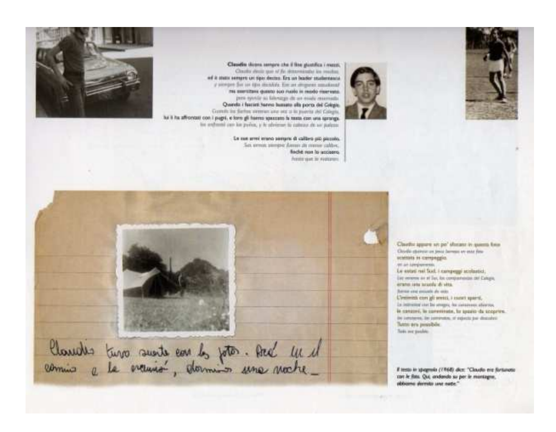


Figura 3: Superior detalle de la foto escolar donde se señala a Martín. Abajo foto de archivo sobre Martín. Serie "Buena Memoria" de Marcelo Brodsky.



Figura 4: Foto durante la inauguración de la Muestra "Buena Memoria", de Marcelo Brodsky en el MAM. Mayo de 2003.



Figura 5: "Reflejos" de la serie "Buena Memoria" de Marcelo Brodsky.

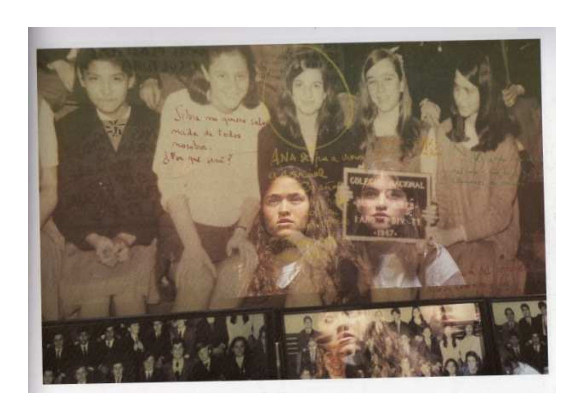


Figura 6: “Fernando en su habitación” de la serie “Buena Memoria” de Marcelo Brodsky.



Figura 7: Perteneciente a la serie “Imágenes en la Memoria” de Gerardo Dell´Oro.



Figura 8: Perteneciente a la serie “Imágenes en la Memoria” de Gerardo Dell´Oro.



Figura 9: Perteneciente a la serie “Arqueología de la ausencia”, de Lucila Quieto.



Figura 10: Perteneciente a la serie “Arqueología de la ausencia”, de Lucila Quieto



Figura 11: “MIRADA”, perteneciente a la serie “Imágenes robadas, imágenes recuperadas.

El pie de foto decía: “Mirta Mabel Barragán. Fue secuestrada junto a su pareja en agosto de 1977. Ambos permanecen desaparecidos. Bajo el sello de “Secreto” se encuentran en el archivo de la DIPBA alrededor de 80 fotos con los rostros y datos de militantes del PCML.Imagen correspondiente al Legajo de Referencia 18.800.”Partido Comunista Marxista Leninista Argentino –Historia su Origen”.



Figura 12: “LATINOAMÉRICA UNIDA”, perteneciente a la serie “Imágenes robadas, imágenes recuperadas”.

El pie de foto decía: “Seguimiento a integrantes del Sindicato Aprista Estudiantil de La Plata. El Legajo contiene los “prontuarios” de numerosos militantes platenses. Imagen correspondiente al Legajo 62, Carpeta 3. Año 1938. La carátula dice “APRA, Alianza Popular Revolucionaria Americana”, sus actividades, División Orden Social”.



Figura 13: “FELICES”, perteneciente a la serie “Imágenes robadas, imágenes recuperadas”.

El pie de foto decía: “Estas fotos fueron secuestradas por la policía durante un allanamiento realizado en un campo donde se estaba realizando un pic-nic organizado por el Partido Comunista. Pertenecen al viaje que varias Mujeres nucleadas en la UMA (Unión de Mujeres de la Argentina) realizaron a la URSS en junio de 1953.Imágenes correspondientes al Legajo 39, Carpeta 3. Mesa C (Comunismo).“Serie fotográfica -Congreso Mundial de Mujeres-Copenhague- Dinamarca 1953- Delegadas Argentinas”



Figura 14: “MAPA”, perteneciente a la serie “Imágenes robadas, imágenes recuperadas”.
El pie de foto decía: “Mapa confeccionado por el Jefe de Policía de Rosario, Agustín FECED. Corresponde a un plano en escala de la ciudad de Rosario. Tanto las fotos como los sellos que utiliza son originales y fueron ubicadas para señalar los domicilios en que se hallaban los militantes. El mapa original se encuentra en este Archivo. Imagen correspondiente al Legajo 641. Mesa “DS”(delincuente subversivo) – Bélico carátula:”Opereta Corina”

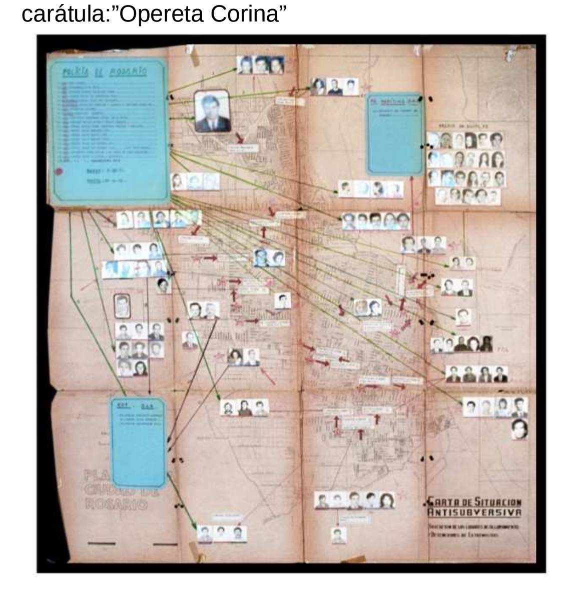


Figura 15: “Mancha de sangre y firma en un expediente judicial de 1976”, perteneciente a la serie “Huellas” de Helen Zout.

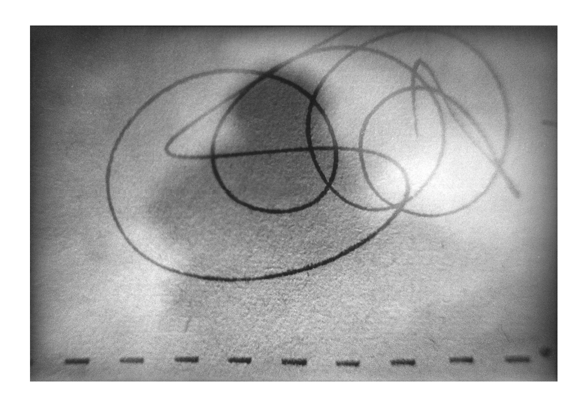


Figura 16: “Expediente de la Comisaría de Avellaneda. 1976”, perteneciente a la serie “Huellas” de Helen Zout.

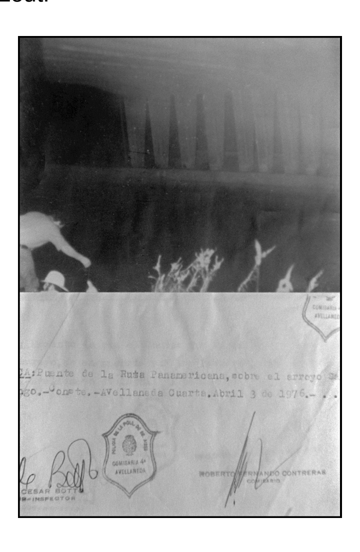


Figura 17: “Ford Falcon incendiado con dos personas no identificadas en su interior. Legajo policial de 1976”, perteneciente a la serie “Huellas” de Helen Zout.



Figura 18: “Foto de un represor de la policía Bonaerense” ”, perteneciente a la serie “Huellas” de Helen Zout.

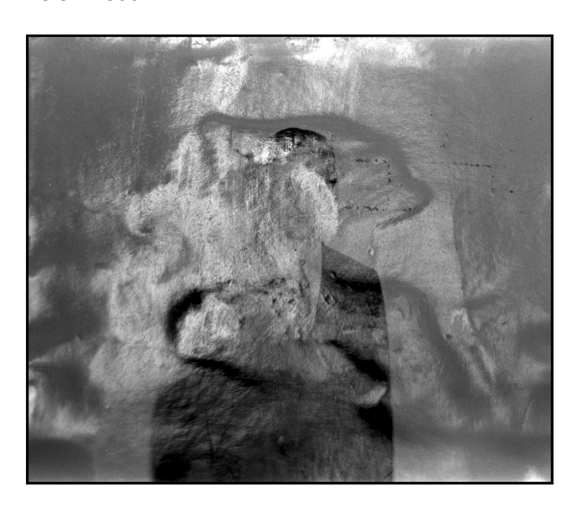


Figura 19: “Archivo de la Dirección de Inteligencia de la Pcia. De Buenos Aires”, perteneciente a la serie “Huellas” de Helen Zout.



Figura 20: “Joven asesinado no identificado. Expediente judicial de 1976”, perteneciente a la serie “Huellas” de Helen Zout.

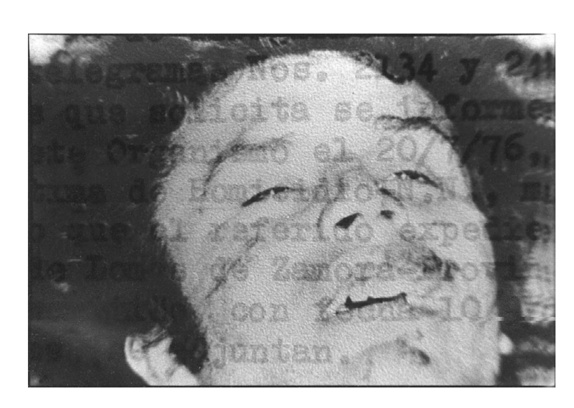


Figura 21: Sala de los desaparecidos. Muestra ”Rostros, fotos sacadas de la ESMA”. MAM



Figura 22: Folleto. Muestra”Rostros, fotos sacadas de la ESMA”



Figura 23: Sala de los represores. Muestra ”Rostros, fotos sacadas de la ESMA”



Figura 24: Imagen de Alberto Eliseo Donadio en la Publicación del CELS. Pág 27. Octubre de 1984



Figura 25: Retratos de Sosa, Elsa y Donadio en la Revista de la JP. Pág 13. Agosto de 1984.



Figura 26: Imagen de Alberto Eliseo Donadio en el Libro Memoria en Construcción, de Marcelo Brodsky. 2005

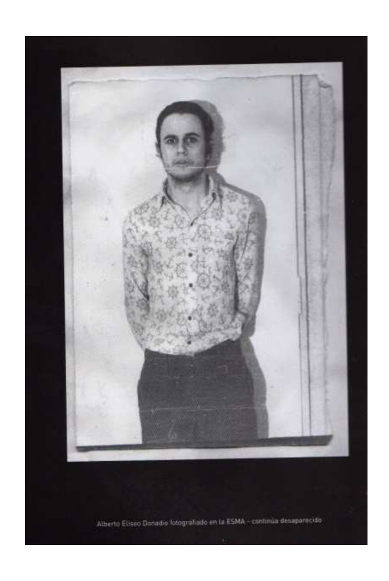


Figura 27: Imagen de Alberto Eliseo Donadio expuesta por el MAM. 2007

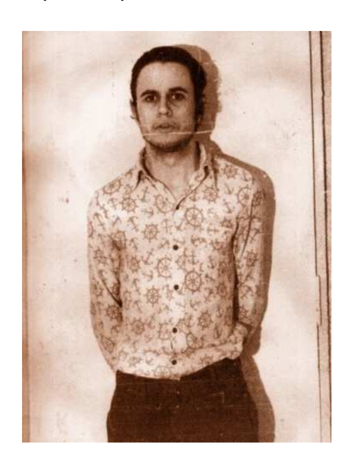


Figura 28: Ida Adad en la publicación del CELS. Octubre de1984



Figura 29: Ida Adad, "Tía Irene" en la Revista de la JP. Agosto de 1984.



Figura 30: Ida Adad en el Libro Memoria en Construcción, de Marcelo Brodsky. 2005



Figura 31: Retrato de Ida Adad expuesto el MAM. 2007



Figura 32: Imagen de Sosa en el Documento del CELS. Octubre de 1984

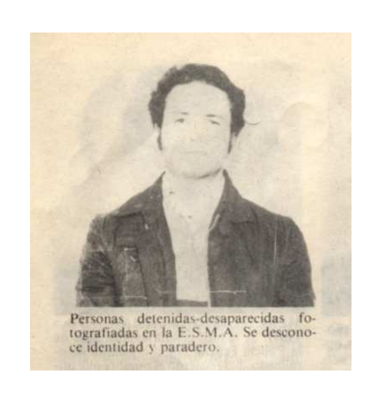
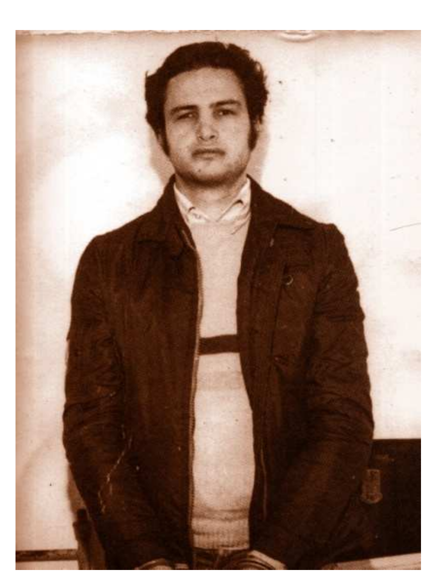


Figura 33: Foto de Sosa en el Libro Memoria en Construcción, de Marcelo Brodsky. 2005



Figura 34: Retrato de Sosa en el MAM. 2007



Bibliografía m

- AMADO, Ana (2004). "Ordenes de la memoria y desórdenes de la Ficción" *en Lazos de familia: herencias, cuerpos y ficciones*. Buenos Aires: Editorial Paidós. Pág. 43-80.
- ANDRIOTTI ROMANIN, Enrique (2015). "Entrevista a Hugo Cañón: Buscar justicia es apostar por la vida". *Revista Clepsidra, Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*. Vol. 2 (3). Disponible en línea: http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/view/ENTREVISTA/pdf_1
- ARFUCH, Leonor (1998). "Presencias de la desaparición" en Izaguirre, Inés (Coord.) *Violencia Social y Derechos Humanos*. Buenos Aires: Editorial Eudeba. Pág. 367- 374.
- ARFUCH, Leonor (2000). "Arte, memoria y archivo". *Revista Punto de Vista*, Vol 68(1). Pág. 34-37.
- BADENES, Daniel (2012). *Un pasado para La Plata. Producción editorial y disputa de sentidos sobre la historia de la ciudad en su centenario -1982-.* Tesis de Maestría. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- BAER, Alejandro (2006). *Holocausto. Recuerdo y representación*. España: Editorial Losada.
- BAREI, Silvia N. (2005). "Políticas de la memoria: texto artístico y lectura crítica del poder". *Revista Estudios del Centro de Estudios Avanzados*. Número 16, otoño.
- BARTHES, Roland (1994). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- BATTITI, Florencia (2004). *Arqueología de la ausencia*. Folleto de muestra. La Plata, Museo de Arte y Memoria. S/n.
- BATTITI, Florencia (2007). "Arte contemporáneo y trabajo de la memoria en Argentina de la postdictadura". En LORENZANO, Sandra y BUCHENHORST, Ralph (Editores) *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*. México: Universidad del Claustro de Sor Juana. Editorial Gorla. Pág. 309- 321.
- BATTITI, Florencia (2013). "Exposiciones como forma de discurso. Algunas consideraciones sobre las muestras de artes visuales en los espacios de memoria en Argentina"*. Revista de Instituciones, ideas y mercados.* N° 59. Pág. 181- 190.
- BELL, Vikki (2012). "Sobre la foto de Fernando. La biopolítica de aparición en la Argentina contemporánea". *Revista Espacios nueva serie. Estudios de Biopolítica* N° 7. UNPA. Pág. 13- 36
- BENJAMIN, Walter (2005). *Sobre la fotografía*. Trad. José Muñoz Millanes. Valencia: Editorial Pre-textos.
- BERGER, John (2001). *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gil editora.
- BLEJMAR, Jordana (2013). "La Argentina en pedazos: los collages fotográficos de Lucila Quieto". En BLEJMAR, Jordana; FORTUNY, Natalia y GARCÍA, Luis Ignacio. *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina.* Buenos Aires: Editorial Libraria. Pág. 173-193.
- BONOMI, Paula, CACOPARDO, Ana, JASCHEK, Ingrid y DUIZEIDE, Juan Bautista. (2006). "*Lo que sabemos*". *Revista Puentes.* Nº 19. Pág. 6- 8.
- BOURDIEU, Pierre (1990). *Sociología y Cultura*. México: Editorial Grijalbo.
- BOURDIEU, Pierre (1997). "*La ilusión biográfica*". En Bourdieu, Pierre, *Razones prácticas, sobre la teoría de la acción*, Barcelona: Anagrama. Pág. 74- 83.
- BOURDIEU, Pierre (2000). *Cosas dichas*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- BOURDIEU, Pierre (2003). *La fotografía un arte intermedio*. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Barcelona: Gustavo Gil Editor.
- BOURDIEU, Pierre y Wacquant, Loic J. D. (1995). *Respuestas por una Antropología reflexiva*. México: Editorial Grijalbo.
- BOURRIAUD, Nicolás (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

- BOWLBY, John (1986). *Vínculos afectivos: formación, desarrollo y pérdida*. Madrid: Ediciones Morata.
- BRAUER, Daniel (2007). "El arte como memoria. Reflexiones acerca de la dimensión histórica de la obra de arte". En LORENZANO, Sandra y BUCHENHORST, Ralph (Editores) *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*. México: Universidad del Claustro de Sor Juana. Editorial Gorla. Pág. 261- 275.
- BRODSKY, Marcelo (2005). *Memoria en construcción: el debate sobre la ESMA.* Buenos Aires: Editorial La Marca.
- BRODSKY, Marcelo. (2000). *Buena Memoria*. Buenos Aires: Editorial La Marca.
- BROSSAT, Alain (2006). "Entre la resistencia y la gubernamentalidad*". Revista Puentes.* Nº 19. Pág. 16- 21.
- BUSTOS, Gabriela (2010). "Si no hay justicia hay escrache! Fisonomías, dimensiones y potencialidades de una práctica". *XIV Jornadas Nacionales de Investigación en Comunicación. Universidad Nacional de Quilmes.* Disponible en línea: http://www.redcomunicacion.org/memorias/pdf/2010bubustos_gabriela.pdf
- BYSTROM, Kerry (2009). "Memoria, fotografía y legibilidad en las obras de Marcelo Brodsky y León Ferrari. En FELD, Claudia y STITES MOR, Jessica (Comps.) *El pasado que miramos.* Buenos Aires: Editorial Paidós. Pág. 315-337.
- CAFASSO, Carla, OLIVA, Josefina, SALVATORI, Samanta y SOLARI PAZ, Ana Cecilia (2012). "Paisajes de la memoria". *Actas de las VII Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata, "Argentina en el escenario latinoamericano actual: debates desde las ciencias sociales".* Disponible en línea: http://jornadassociologia.fahce.unlp.edu.ar
- CANCLINI, Néstor García (1990). "Introducción: La sociología de Pierre Bourdieu". En BOURDIEU Pierre. *Sociología y Cultura*. México: Editorial Grijalbo. Pág. 5- 40.
- CANDAU, Joel (2002.) *Antropología de la memoria.* Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- CARRAS, Rafaela (2009). *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC.* Buenos Aires: Editorial Tanta Limón.
- CATELA DA SILVA, Ludmila (2001).*No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- CATELA DA SILVA, Ludmila (2002). "El mundo de los archivos" en Da Silva Catela, L. y Jelin, E. *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad.* Madrid: Siglo XXI Editores. Pág.195-221.
- CATELA DA SILVA, Ludmila (2007). "Etnografía de los archivos de la represión en la Argentina" en FRANCO, Marina y LEVÍN, Florencia (Comps.) *Historia Reciente. Perspectivas y desafíos para un tiempo en construcción*. Buenos Aires: Editorial Paidós. Pág. 183- 221.
- CATELA DA SILVA, Ludmila (2009). "Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re) presentación de la desaparición de personas en Argentina". En FELD, Claudia y STITES MOR, Jessica. (Comps.) *El pasado que miramos*. Buenos Aires: Editorial Paidós. Pág. 337- 363.
- CATELA DA SILVA, Ludmila, GIORDANO, Mariana y JELIN, Elízabeth (2010). *Fotografía e identidad: captura por la cámara, devolución por la memoria*. Buenos Aires: Editorial Nueva Trilce.
- CHARTIER, Roger (1990) *"La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones". Revista Punto de Vista*. Nº 38. Pág. 43- 48.
- CHARTIER, Roger. (1992). *El mundo como representación. Historia cultural entre práctica y representación*. Madrid: Editorial Gedisa.
- CHAUVIRÉ, Christiane y OLIVIER, Fontaine (2008). *El vocabulario de Bourdieu*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- CRENZEL, Emilio (2008). *La historia política del Nunca Más, la memoria de las desapariciones en la argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Ediciones.

- CUETO RUA, Santiago (2009). *Nacimos en su lucha, viven en la nuestra: Identidad, justicia y memoria en la agrupación HIJOS - La Plata* (Tesis de posgrado). - Presentada en Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación para optar al grado de Magister en Historia y Memoria. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.427/te.427.pdf
- CUETO RÚA, Santiago (2010)."Demandas de justicia y escrache en HIJOS La Plata". *Trabajos y Comunicaciones, 2da. Época.* Nº 36. Pág. 165-183. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5075/pr.5075.pdf .
- DAMISCH, Hubert (2007). *El desnivel: la fotografía puesta a prueba*. Buenos Aires: Editorial La Marca.
- DE VALDÉZ, Patricia Tappatá (2003). "El Parque de la Memoria en Buenos Aires", en JELIN; Elízabeth y LANGLAND, Victoria. *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. Pág. 97- 111.
- DÉOTTE, Jean Louis (2000). "El arte en la época de la desaparición" en RICHARD, Nelly (Editora) *Políticas y estéticas de la memoria*. Providencia, Santiago: Editorial Cuarto Propio. Pág. 148 – 163.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2004) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- E.S.M.A. (2009) *ARCHIVOS DE LA ESMA*. La Plata: Editorial De la Campana.
- EDWARDS, Elizabeth (2001). "Replantear la fotografía en el museo etnográfico". En NARANJO, Juan. Ed. *Fotografía, antropología y colonialismo (1845- 2006)*. (2006). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL. Pág. 251- 179.
- FELD, Claudia (2002). *Del estrado a la Pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Ediciones.
- FELD, Claudia (2013). "La imagen que muestra el secreto: Alice Domon y Léonie Duquet fotografiadas en la ESMA". En BLEJMAR, Jordana; FORTUNY, Natalia y GARCÍA, Luis Ignacio. *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina.* Buenos Aires: Editorial Libraria. Pág. 45-67.
- FELD, Claudia y STITES MOR, Jessica (Comps.) (2009). *El pasado que miramos*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- FELD, Claudia. (2014). "¿Hacer visible la desaparición?: las fotografías de detenidos-desaparecidos de la ESMA en el testimonio de Víctor Basterra?". *Revista Clepsidra, Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*. Vol. 1, N°1. Disponible en línea: http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/view/FELD/pdf
- FLIER, Patricia (2006). "El archivo de la DIPBA: un hallazgo clave para una historia de los imaginarios represivos en Argentina". *IMAGO AMERICAE, Revista de estudios del imaginario*, Año I, N°1, Pág. 226-227.
- FLORES, Julio (2007). "Arte del museo: memoria ¿de qué?". En LORENZANO, Sandra y BUCHENHORST, Ralph (Editores). *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*. México, Universidad del Claustro de Sor Juana: Editorial Gorla. Pág. 183- 195
- FORTUNY, Natalia (2009). "¿Dónde Están? La espacialidad fotográfica, el cuerpo y la memoria en una serie temprana de Res". Revista Question. Vol. 1, N° 23. Disponible en línea: http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewArticle/803
- FORTUNY, Natalia (2008). "La foto que le falta al álbum. Memoria familiar, desaparición y reconstrucción fotográfica en la obra de dos artistas argentinos". *En Memorias de las XII Jornadas Nacionales de investigadores en Comunicación: "Nuevos escenarios y lenguajes convergentes.* Rosario, Argentina Red Nacional de Investigadores en Comunicación. En línea en http://www.redcomunicacion.org.

- FORTUNY, Natalia (2008). “Máquinas del tiempo: artefactos y dispositivos de muerte en la fotografía argentina posdictatorial”. *Revista Question.* Vol. 1, N° 20. Disponible en línea: http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/663
- FORTUNY, Natalia (2010). “Memoria fotográfica”. *Revista Amerika, Laboratorio Interdisciplinario de Investigación sobre las Américas (LIRA)*, N° 2. Disponible en línea: http://amerika.revues.org/1108 ; DOI : 10.4000/amerika.1108
- FORTUNY, Natalia (2011). “Cajas chinas. La foto dentro de la foto o la foto como cosa*”. Revista Chilena de Antropología Visual*, número 17. Disponible en línea: http://www.antropologiavisual.cl/img17/imprimir/fortuny_imp.pdf
- FORTUNY, Natalia (2011). “Palabras fotográficas: imagen, escritura y memoria en dos series de Marcelo Brodsky”. *Papeles de Trabajo*, Año 4, Nº 7.Pág. 31- 43.
- FORTUNY, Natalia (2013). “Apuntes fotográficos de posdictadura”. *Revista E-misferica, Hemispheric Institute of Performance and Politics.* Disponible en línea: http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-72/fortuny
- FORTUNY, Natalia (2014). *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea.* Buenos Aires: Editorial La Luminosa.
- FREUND, Gisèle (1976). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- FRIEDLANDER, Saul (2007). *En torno a los límites de la representación. El Nazismo y la solución final*. Quilmes: Editora Universidad Nacional de Quilmes.
- FUNES, Patricia (2006). “’Secretos, confidenciales y reservados’. Los registros de las dictaduras en la Argentina. El Archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la provincia de Buenos Aires”, en QUIROGA, Hugo y TCACH, Cesar (comp.), *Argentina 1976-2006. Entre la sombra de la dictadura y el futuro de la democracia.* Rosario: HomoSapiens ediciones. Pág. 203-204.
- GAMARNIK, Cora (2013).”Imágenes contra la dictadura: la historia de la primera muestra de periodismo gráfico argentino” En BLEJMAR, Jordana; FORTUNY, Natalia y GARCÍA, Luis Ignacio. *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina.* Buenos Aires: Editorial Libraria. Pág. 69- 92.
- GARCÍA, Luis Ignacio y LONGONI, Ana. (2012) “Imágenes Invisibles. Acerca de las fotos de desaparecidos”. *Revista Sala Grumo*, Número 9. Pág. 9-21. Versión on-line en www.salagrumo.org
- GATTI, Gabriel (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Editorial Prometeo.
- GONZÁLEZ LEEGSTRA, Cintia Cristina (2010) *“Condena a todos los genocidas, justicia por todos los compañeros” Luchas políticas en el juicio a Etchecolatz*. Tesis de Maestría, Maestría en Ciencias Sociales, IDES- UNGS. Director Emilio Crenzel. (Inédita)
- GROPPO, Bruno (2002). “Las políticas de la memoria”.*Revista Sociohistórica*, N°11-12. Pág. 187-198. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3067/pr.3067.pdf
- GUAGNINI, Nicolás (2001). *Entrevista*. En BRODSKY, Marcelo *Nexo. Un ensayo fotográfico.* Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta.
- GUSMÁN, Luis (2005). *Epitafios: el derecho a la muerte escrita.* Buenos, Aires: Editorial Norma.
- HALWACHS, Maurice (2004). *La memoria colectiva.* Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- HUYSSEN, Andreas (2000). “El Parque de la memoria: una glosa desde lejos”. *Revista Punto de Vista.* Nº68. Pág. 25- 26.
- HUYSSEN, Andreas (2001). “El arte mnemónico de Marcelo Brodsky”. En BRODSKY, Marcelo *Nexo. Un ensayo fotográfico.* Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta. Pág. 7- 11.
- HUYSSEN, Andreas (2001).*En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura económica de Argentina S. A.

- INSTITUTO ESPACIO PARA LA MEMORIA. *Entrevista a Víctor Basterra "Robarle la identidad a los milicos".* Sin fecha. Argentina. Versión on- line en http://www.institutomemoria.org.ar/. Argentina. Pág. 1
- JELIN, Elizabeth (2002). "Introducción. Gestión política, gestión administrativa y gestión histórica: ocultamientos y descubrimientos de los archivos de la represión" en DA SILVA CATELA, Ludmila. y JELÍN, Elizabeth*. Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad.* Madrid: Siglo XXI Editores. Pág. 7.
- JELIN, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- JELIN, Elizabeth y LANGLAND, Victoria (comps.)(2003). *Monumentos, memoriales y marcas territoriales.* Madrid: Siglo XXI Editores.
- JELIN, Elizabeth y LONGONI, Ana (Comps.) (2005). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- LA CAPRA, Dominic. (2008). *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- LANGLAND, Victoria (2005). "Fotografía y memoria", en JELIN, Elizabeth y LONGONI, Ana (Comps.) *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. Pág. 87-90.
- LARRALDE ARMAS, Florencia (2012). "Apuntes sobre la fotografía en el cine de los HIJOS. Un estudio sobre los films Los Rubios, M y Papá Iván". *Revista Afuera, Estudios de Crítica Cultural*. N°11. Disponible en : http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=199&nro=11
- LARRALDE ARMAS, Florencia (2012). "Entrevista a Helen Zout: Una cadena de eslabones perdidos".*Revista Alethei.* Vol. 2, Núm. 4. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5299/pr.5299.pdf
- LEMAGNY, Jean Claude (2008). *La sombra y el tiempo. La fotografía como arte*. Buenos Aires: Editorial La Marca.
- LENCI, Laura; RAGGIO, María Sandra (2011). "Comisión Provincial por la Memoria, presentación de Actividades". *Revista Aletheia* Vol, 2 Número 3. Disponible en: http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-3/numeros/numero-3/sandra-raggio-y-laura-lenci.-comision-provincial-por-la-memoria-presentacion-de-actividades.
- LONGONI, Ana (2009). "(Con) texto(s) para el GAC". En CARRAS, Rafaela. (2009).*Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*. Buenos Aires: Ed. Tinta Limón. Pág. 9- 16.
- LONGONI, Ana (2009). *Algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López. Activismo artístico en la última década en Argentina*. La Ventana. Intervención de Ana Longoni en Casa Tomada (Cuba), 16 de diciembre de 2009, en el Panel Re-conocimientos: identidad, referentes culturales, nuevos movimientos sociales y responsabilidad del intelectual. Disponible en línea: http://www.rebelion.org/noticia.php?id=97449
- LONGONI, Ana (2010). "Apenas, nada menos (en torno a Arqueología de la Ausencia, de Lucila Quieto)", en PETER BIRLE… [et.al.]. *Memorias Urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aire*s. Buenos Aires: Buenos Libros Ediciones. Pág. 273-287.
- LONGONI, Ana y BRUZZONE, Gustavo A (Comps.) (2008). *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- LORENZANO, Sandra y BUCHENHORST, Ralph (Editores) (2007). *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*. México: Universidad del Claustro de Sor Juana. Editorial Gorla.
- LVOVICH, Daniel y BISQUERT, Jaquelina. (2008). *La cambiante memoria de la dictadura. Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- MARENGO, María Eugenia (2012). *Lo aparente como real: Un análisis del sujeto "comunista" en la creación y consolidación del servicio de inteligencia de la policía de la Provincia de Buenos*

Aires. Tesis para alcanzar el grado de Magister en Historia y Memora (Fahce-UNLP). En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.875/te.875.pdf

- MAUSS, Marcel (1971). *Sociología y Antropología.* Madrid: Editorial Tecnos.
- MELENDO, María José (2006). "Acontecimientos estéticos ejemplares en el presente de la memoria". En MACÓN, Cecilia (Coord.).*Trabajos de la memoria. Arte y ciudad en la postdictadura argentina.* Buenos Aires: Editorial Lado Sur. Pág. 77-97.
- MOULIAN, Rodrigo (2002). *Magia, retórica y cognición. Un estudio de casos de textos mágicos y comunicación ritual.* Santiago: LOM Ediciones.
- NORA, Pierre (Dir.) (1984). *Les Liex de Mémoire; I: La République*. París: Ed Gallimard.
- NORA, Pierre (Dir.) (1993).*Les Lieux Mémoire, III: Les France.* París: Ed Gallimard.
- PÉREZ FERNANDEZ, Silvia (2011). "Apuntes sobre fotografía argentina a fin de siglo: hacia la construcción de un mercado". En PÉREZ FERNÁNDEZ y GAMARNIK. *Artículos de investigación sobre fotografía.* Montevideo: Ediciones CMDF. Centro de Fotografía de Montevideo. Pág.7- 48.
- POLLAK, Michel (1992). "Memória e identidade social". *Estudios históricos*. Vol.5, núm. 10.
- POLLAK, Michel (2006). M*emoria, olvido y silencio*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- PORTELLI, Alessandro (2014). "La Plata, un "nido" de abuelas obstinadas". *Revista Aletheia*. Vol, 5 Número 9. Disponible en: http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-9/resenas/la-plata-una-201cnido201d-de-abuelas-obstinadas
- RABOTNIKOF, Nora (2007)."Memoria y política a treinta años del golpe". En LIDA, CRESPO y YANKELEVICH (Comps.) *Argentina, 1976. Estudios en torno al golpe de Estado*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina. Pág. 259- 284.
- RAGGIO, Sandra María (2007). "Políticas de la memoria. Cuando el presente evoca el pasado". *Revista Puentes*. Nº 22, Diciembre 2007.
- RAGGIO, Sandra María (2011). "Los relatos de la Noche de los Lápices: Modos de narrar el pasado reciente". *Revista Aletheia.* vol. 1. Número 2. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4815/pr.4815.pdf.
- RANCIÈRE, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- RICHARD, Nelly. (2000). "Imagen- recuerdo y borraduras" en RICHARD, Nelly (Editora) *Políticas y estéticas de la memoria*. Providencia: Editorial Cuarto Propio. Pág. 165- 172.
- RICOEUR, Paul (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SARLO, Beatriz (2002). *Tiempo presente*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SARTRE, Jean Paul (1986).*L'Imaginaire*. París: Folio Essais.
- SCHINDEL, Estela (2006): "Las pequeñas memorias y el paisaje cotidiano: cartografías del recuerdo en Buenos Aires y Berlín". En MACON, Cecilia: *Trabajos de la memoria. Arte y ciudad en la postdictadura argentina*. Buenos Aires: Ladosur. Pág. 51- 73.
- SCHMUCLER, Héctor (2000). "Las exigencias de la memoria. Buenos Aires". *Revista Punto de Vista*. Vol 68, n°1. Pág. 5-9.
- SILVESTRI, Graciela (2000)."El arte en los límites de la representación*". Revista Punto de Vista*. Nº68. Pág. 18- 24.
- SOLAS, Silvia. (2011). "La fotografía como epitafio" en SOULAGES, Francois y Solas Silvia (Comps.) *Ausencia y presencia*. La Plata: Editorial de la Universidad de La Plata. Pág. 73 – 85.
- SONTAG, Susan (2003). *Ante el dolor de los demás*. México: Editorial Alfaguara.
- SONTAG, Susan (2006). *Sobre la fotografía.* México: Editorial Alfaguara.
- SOULAGES, Francois (2010). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- SOULAGES, Francois (2011). "Política y estética. Sobre el cuerpo y la fotografía" en SOULAGES, Francois y SOLAS Silvia (Comps.) *Ausencia y presencia*. La Plata: Editorial de la Universidad de La Plata.

- SOULAGES, Francois. (2008). "Para una nueva filosofía de la imagen". *Revista de Filosofía y Teoría Literaria.* Nº 39. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3625/pr.3625.pfd.
- TODOROV, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Ed. Paidós.
- TRAVERZO, Enzo (2008). "De la memoria y su uso crítico". *Revista Puentes.* N°24. Pág. 6- 21.
- TRIQUELL, Agustina (2011). *Fotografías e historias. La construcción narrativa de la memoria y las identidades en el álbum fotográfico familiar*. Montevideo: Centro de fotografía de Montevideo, CDF Ediciones.
- USUBIAGA, Viviana. (2012). *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa ediciones.
- VALDÉZ, Patricia (2001). "`Tiempo óptimo´ para la memoria" en GROPPO, Bruno y FLIER, Patricia (Comps.) *La imposibilidad del olvido. Recorridos de la Memoria en Argentina, Chile y Uruguay*. La Plata: Ediciones Al Margen. Pág. 63- 82.
- VAN DEMBROUCKE, Celina (2005). *"Con los ojos bien abiertos". Revista Rayando los confines.* Disponible en línea: http://www.rayandolosconfines.com.ar/tradu6.html
- VAN DEMBROUCKE, Celina (2005). "Retratos: las fotografías carnet de los desaparecidos en los recordatorios de Página/12". En BLEJMAR, Jordana; FORTUNY, Natalia y GARCÍA, Luis Ignacio. *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina.* Buenos Aires: Editorial Libraria. Pág. 119- 132.
- VECCHIOLI, Virginia (2001). "Políticas de la Memoria y Formas de Clasificación Social. ¿Quiénes son las `víctimas del terrorismo de Estado´ en Argentina?".En GROPPO, Bruno y FLIER, Patricia (Comps.) L*a imposibilidad del olvido. Recorridos de la Memoria en Argentina, Chile y Uruguay*. La Plata: Ediciones Al Margen. Pág. 83- 102.
- VERBITSKY, Horacio (1995) *El Vuelo*. Buenos Aires: Editorial Planeta.
- VERÓN, Eliseo (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. España: Editorial Gedisa.
- VEZZETTI, Hugo (2002). *Pasado y Presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- VINYES, Ricard (2008)."La memoria como política pública". *Revista Puentes*. N°24. Pág. 22- 29.
- ZOUT, Helen (2009). *Desapariciones*. Buenos Aires: Colección Fotógrafos Argentinos. Dilan Editores.

Fuentes hemerográficas:

- Clarín. El Gobierno ordenó abrir los archivos militares de la dictadura. 23/03/2006. Argentina. Disponible en: http://edant.clarin.com/diario/2006/03/23/elpais/p-01301.htm
- Diario Popular. "Recortaron presupuesto de la Comisión Provincial por la Memoria". 1/11/2012. Argentina.
- El Mundo. El hombre que retrató a los represores argentinos. 13/01/2010. España
- Fotomundo. Museo de Arte y Memoria de La Plata. Un espacio para la fotografía. Por Juan Bautista Duizeide. N° 491. Noviembre 2009.
- Instituto Espacio para La Memoria. Entrevista a Víctor Basterra "Robarle la identidad a los milicos". Sin fecha. Argentina. Versión on- line en http://www.institutomemoria.org.ar/. Argentina
- Revista "Boca de Sapo". Paula Luttringer: "La incertidumbre de no saber". Por Natalia Fortuny. Tercera época. Año XII. N° 11. Diciembre 2011. Argentina.
- Rochester Democrat & Chronicle. In photos, Argentina´s "disappeared" innocence. 17/7/1999. New York, Estados Unidos.

- San Francisco Chronicle. Photographyc ant personalizes Jewish History. 23/11/2001. Estados Unidos.
- The New York Times. Beyond Clichéd Interpretations of Exile, suffering and death. 1/1/1999. New York, Estados Unidos.
- Tiempo Argentino. El sentido de mis fotos es acercarme a la verdad. Por Laura Litvin. 22/10/2013. Argentina
- Publicación del Centro de Estudios y Legales (CELS). (Octubre 1984) Testimonio sobre el Centro Clandestino de Detención de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA). Buenos Aires, Argentina.
- Buenos Aires Herald. Don´t forget to remember. 12/10/1997. Buenos Aires, Argentina.
- Daily News. The "disappeared" return. 11/12/1998. New York, Estados Unidos.
- Village Voice. Recovered memory. 5/1/1999. New York, Estados Unidos.
- Tiempos del mundo. De cómo rescatar la memoria. 14/1/1999. Internacional.
- Demochratic & Chronicle. Jurney back to turbulent time. 1/8/1999. Rochester, N.Y.
- El Mundo. Hacer memoria. 16/9/1999. Madrid, España.
- Il Manifiesto. Compagni perdutti. 29/10/2000. Italia.
- Clarín. Los violentos nexos de la imagen visual. 18/11/2001. Buenos Aires, Argentina.
- Allgenmeen Dagblad. Klassenfoto aanklacht tegen Videla. 15/1/2002
- Parool. Gaten in de geschiedenis.7/6/2002. Amsterdam.
- Jornal o tempo. Horrores da dictadura na Argentina. 22/8/2002. Belo Horizonte, Brazil.
- Página 12. Un Proyecto colectivo. 28/01/2003. Argentina
- Hannover. Kunstaktion schlagt hohe wellen. 13/6/2003
- Página 12. Cicatrices. Por Luis Gusmán 12/06/2005. Argentina.
- Página 12. Narrar la ESMA. 20/11/2005. Argentina
- Página 12. La memoria de las imágenes. 28/4/2008. Argentina.
- Página 12. Registros de la ausencia. 24/08/2008. Argentina
- Página 12. El que "sacó" las fotos. 20/11/2009. Argentina
- Página 12. La Camiseta. 1/11/2011. Argentina
- La Razón. Colegio Nacional de Buenos Aires: curso del 1967. 16/6/1999. Madrid, España.
- Revista "La Voz" de la Juventud Peronista, Regional 1, agosto de 1984. Pág. 11- 15

Sitios web:

- Asamblea Permanente por los Derechos Humanos La Plata. Quienes somos. http://www.apdhlaplata.org.ar/quienes.htm. Consultado el 30 de enero 2013
- Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS). "Síntesis del fallo de la Corte Suprema de Justicia de la Nación que resuelve la inconstitucionalidad de las leyes del perdón". Disponible en: http://www.cels.org.ar/common/documentos/sintesis_fallo_csjn_caso_poblete.pdf. Consultado el 21 de enero de 2015.
- Coalición Internacional de Sitios de Conciencia. http://www.sitesofconscience.org/es/miembros/. Consultado el 23 de enero de 2015.
- Comisión Provincial por la Memoria. Centro de documentación y Archivo. Área de justicia. http://www.comisionporlamemoria.org/archivo/?page_id=8. Consultado el 2 de febrero de 2013.

- Comisión Provincial por la Memoria. Centro de documentación y Archivo. http://www.comisionporlamemoria.org/archivo/?page_id=76. Consultado el 20 de marzo de 2012.
- Comisión Provincial por la Memoria. Comité Contra la Tortura http://www.comisionporlamemoria.org/comite/index.php. Consultado el 2 de febrero de 2013.
- CPM. "Acuerdo por el presupuesto". 2/11/2012. Página de la CPM. http://blog.comisionporlamemoria.org/archivos/9542. Consultado del 1 de septiembre de 2014.
- Fotógrafa Helen Zout. http://www.helenzout.com.ar/. Consultado el 1 de agosto de 2014.
- Fotógrafo Gustavo Germano. http://ausencias-gustavogermano.blogspot.com.ar/. Consultado el 1 de agosto de 2014.
- Fotógrafo RES. http://www.resh.com.ar/. Consultado el 1 de agosto de 2014.
- Grupo Escombros. http://www.grupoescombros.com.ar. Consultado el 2 de marzo de 2013.
- Museo de Arte y Memoria de la Comisión Provincial por la Memoria. http://www.comisionporlamemoria.org/museodearteymemoria/. Consultado el 2 de febrero de 2013.
- Núcleo de Autores fotográficos (NAF). http://30naf.wordpress.com/. Consultado el 4 de febrero de 2014.
- Página web "Proyecto desaparecidos". Http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/basterra/basterra_01.htm .Consultado del 1 de septiembre de 2014.
- Perez Esquivel, Adolfo. "Carta abierta de la CPM al gobernador Scioli por recorte presupuestario". 18/10/2012. Blog personal de Adolfo Pérez Esquivel. http://www.adolfoperezesquivel.org/?p=2624. Consultado el 1 de septiembre de 2014.
- Práctica Sistemática de apropiación de bebés. Derechos Humanos: Juicio por apropiación de bebés en la última dictadura cívico-militar argentina. https://practicasistematica.wordpress.com/cronologia/. Consultado el 21 de enero de 2015.
- Proyecto Desaparecidos. http://desaparecidos.org/ . Consultado el 16 de febrero de 2015.
- Proyecto Tesoros. http://www.proyectotesoros.org/proyecto.html. Consultado el 7 de febrero de 2014.
- Web Derechos.Org: http://www.derechos.org/. Consultado el 16 de febrero de 2015.

Entrevistas y actas

- Comisión Provincial por la Memoria. Acta nº 18, pág. 52. 17 de febrero de 2002.
- Entrevista a Ana Cacopardo. Directora del Museo de Arte y Memoria de La Plata durante el período 2002- 2012. Fecha: 9 de agosto de 2012.
- Entrevista a Helen Zout. Empleada de la Comisión Provincial por la Memoria de la Pcia. de Buenos Aires (CPM), desempeñándose como curadora fotográfica en el MAM durante el período 2004-2012 y fotógrafa en el área de Comunicación y Prensa hasta la fecha. Fecha: 18 de mayo de 2012.
- Entrevista a Julia Alba. Curadora en el Museo de Arte y Memoria de La Plata, y curadora de la muestra "Rostros. Fotos sacadas de la ESMA". Fecha: 23 de abril de 2012.
- Entrevista a Laura Ponicio. Actual directora del Museo de Arte y Memoria de La Plata, curadora de la Muestra "Rostros. Fotos sacadas de la ESMA". Fecha: 27 de abril de 2012.
- Entrevista a Liliana Parra. Fotógrafa y artista plástica. Fecha: 11 de junio de 2011.
- Entrevista a Lucila Quieto. Fotógrafa. Fecha: 6 de marzo de 2013.
- Entrevista a Marcelo Brodsky. Fotógrafo. Fecha: 8 de mayo de 2013.

- Entrevista a Paula Bonomi. Actual empleada en la Comisión Provincial por la Memoria de la Pcia. de Buenos Aires (CPM) en el área de Comunicación y Cultura, redefinida en el año 2012 como Área de Comunicación y Prensa. Fecha: 7 de mayo de 2012.

Publicaciones del Museo de Arte y Memoria

- Folleto de la muestra “Arqueología de la ausencia”. Año 2004. Producción del MAM. Textos de Florencia Battiti y Diego Genoud.
- Folleto de la muestra “Imágenes robadas, imágenes recuperadas”. Año 2005. Producción del MAM.
- Folleto de la muestra “*Rostros. Fotos sacadas de la ESMA*”. Año 2007. Producción del MAM.